

Segunda Parte:

**Metamorfosis
de monumentos**

La transformación de la Mezquita de Córdoba

Intervenciones en los grandes monumentos islámicos. I

Las vicisitudes de la Mezquita de Córdoba a lo largo del tiempo constituyen un episodio muy complejo de la composición arquitectónica. Sometido el edificio en el período islámico a un importante proceso de crecimiento basado en la repetitividad de su estructura formal, fue teniendo configuraciones bien diversas, habiendo sido estudiada esta primera parte de fundación y crecimiento por notables arqueólogos e historiadores ¹.

La segunda parte, o de transformación cristiana del edificio, recibió por parte de algunos de ellos las más duras críticas, de entre las que destaca la de Chueca al referirse a la catedral nueva ². Pero si ésta, en cuanto ejemplar curioso de la arquitectura española, ha sido examinada por separado del edificio islámico, como si fuera un hecho aislado, la transformación misma en cuanto tal y su resultado de conjunto no han sido tratados apenas debido a la consideración de obra negativa y destructiva que hacia ella se tuvo, o, tal vez aún, se tiene ³.

Si se nos permite situarnos al margen de esta cuestión como discusión de valores arqueológicos, podremos entender la transformación como un tema arquitectónico — esto es, de composición — interesante y complejo. Convertir la mezquita en catedral supuso entender la compleja estructura de su forma, sólo aparentemente homogénea, anali-

zando el modo en que era necesario someterse a ella, por un lado, y corregir su irresuelta ambigüedad espacial, por otro. La idea de salvaguardar lo antiguo sin renunciar a su transformación preside la operación arquitectónica que examinaremos en busca de los problemas formales que en ella se resuelven. Pues puede decirse que existen condiciones formales en el edificio primitivo, características y problemas de su configuración, capaces de explicar el cambio tanto en el respeto que éstas exigen como en la corrección que, por el contrario, también solicitan. La transformación aparece, no como obligada, pero sí como lógica secuela de nuevas necesidades e interpretaciones en dialéctica con la naturaleza compositiva de la arquitectura originaria. Y resultado así de ésta última, esto es, tanto efecto de sus virtudes y cualidades, como de sus ambigüedades y problemas.

Explicar sintéticamente esta transformación constituye el objeto de estas páginas, en el entendimiento de que, al margen de los valores arqueológicos y de las razones históricas, existe asimismo la disciplina de la composición arquitectónica con sus propias lógicas y razones. Una disciplina no por abstracta y especializada menos pertinente por ser la que en definitiva se relaciona en modo directo con los valores formales del monumento mismo.

La mezquita y sus ampliaciones

La Mezquita de Córdoba se inicia con una disposición de once naves paralelas entre sí y perpendiculares al muro sur o de la quibla; la del centro, correspondiente al *mihrab*, algo más ancha, y configuradas finalmente todas ellas por un tejado de armadura de madera e interior plano sobre muros sostenidos por la conocida estructura de arcos dobles sobre columnas expoliadas. No entraremos en el examen completo de esta ya tan estudiada y admirada configuración⁴, sino, tan sólo, en algunas consideraciones compositivas en torno a su concreta forma espacial (V. Figs. 1 y 2).

Como si no hubiera encontrado aún su propio ser, el edificio fue ampliado igual a sí mismo, prolongando sus naves hacia el Sur (V. Fig. 3). En la historia de la arquitectura occidental habría que recordar estructuras bien recientes para encontrar un modo tan simple y continuo de crecimiento espacial, ya que sólo los antiguos contrafuertes del primer muro de la *quibla*, convertidos en tramos mu-

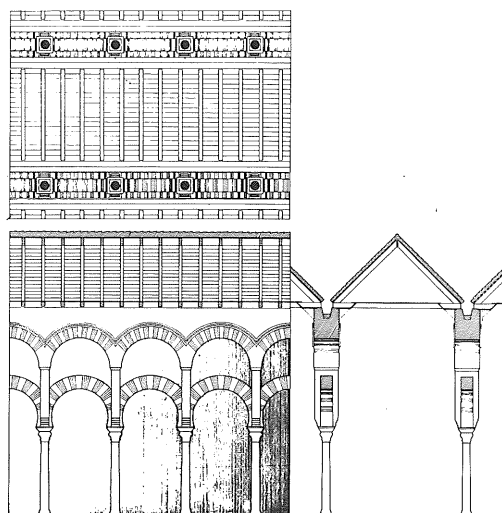


Fig. 2.—Sección con las cubiertas originales, según M. Nieto Cumplido. Dibujo del proyecto de restauración de R. Moneo y G. R. Cabrero.

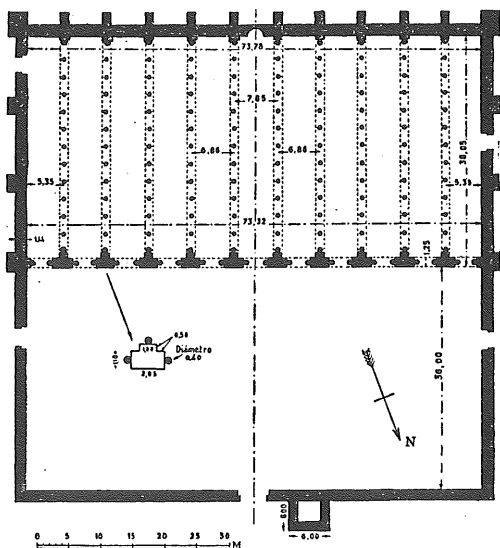


Fig. 1.—Planta de la primera Mezquita, o de Abderramán I, según Leopoldo Torres Balbás.

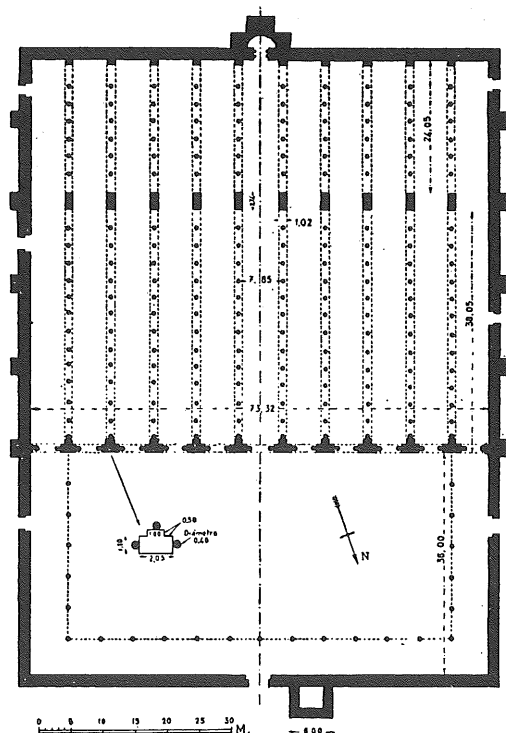


Fig. 3.—Planta de la Mezquita después de la primera ampliación, o de Abderramán II, según L. Torres Balbás.

más islámico que el de la cierta analogía con los trazados occidentales de la ampliación antecedente, cualificándolo así como un lugar de extraordinaria singularidad ⁸.

Inicio de la transformación cristiana y ambigüedad de la estructura formal originaria

La transformación cristiana de la Mezquita de Córdoba podrá explicarse como problema arquitectónico a través de la interpretación que se hizo de su compleja estructura formal. Cuando en tiempos de los Reyes Católicos se inserte una primitiva y pequeña catedral gótica después de algunas refor-

mas anteriores, su posición tenderá a aumentar la impresión de espacio continuo e indiferenciado que para los cristianos que lo conocieron en su forma original tuvo que ser tan notoria (V. Fig. 6). Pues esta catedral primera se dispone aprovechando como presbiterio el tramo de lucernario que inicia la nave principal de Alhaquen (segunda ampliación), pero situando su propia nave en dirección Este-Oeste, esto es, en dirección ortogonal a las naves islámicas, y dando así una importancia mayor a ésta. Ya la mezquita de Almanzor (tercera ampliación) había comenzado a alterar ligeramente esta condición del espacio tanto al aumentar la anchura Este-Oeste como al despreciar la sutil simetría de la disposición anterior. La primitiva iglesia gótica hará volver así la dirección de la mirada cristiana para atender a oriente. La orientación principal islámica, rota la articulación de su eje, queda postergada al desaparecer incluso su condición sacra ⁹.

Pero es que el espacio original llevaba en sí mismo una notoria ambigüedad: tantos accesos como naves y el *muro de la quibla* invitaban a considerar como única e importante la orientación Sur, teniendo en cuenta sobre todo la mentalidad islámica y el ambiente original ¹⁰. Pero si nos atenemos a consideraciones abstractas sobre la forma primitiva y sobre la percepción occidental de la misma, la solución de las sofisticadas arquerías tiende a valorar la orientación perpendicular debido a su repetición y a los espectaculares efectos de continuidad y paralaje, competencia entre orientaciones que crea un espacio con cierto carácter indiferenciado y no exento de tensiones.

La primera mezquita presentaba ya con claridad esta ambigua tensión, pues la dirección secundaria quedaba reforzada por la mayor anchura. La composición pensada para ella es inversa, como ya se ha observado, a la empleada en la Mezquita de Damasco (V. Fig. 7). Pero ambas tienen la anchura como característica común, como atención a la orientación sagrada, siendo la profundidad más voluntaria.

Esto es, que así como una iglesia cristiana está definida por una marcada direccionalidad cuyo eje

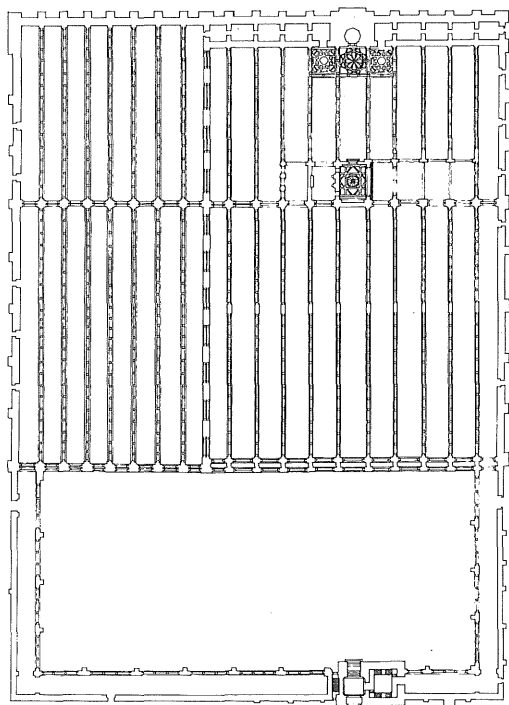
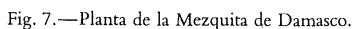


Fig. 6.—Planta de la Mezquita final con la inserción de la Catedral primitiva, según R. Moneo. Dibujo de P. Feduchi.

bles. Esta será una característica fundamental de la Mezquita de Córdoba, acaso su mayor y su más rica virtud, así como también, tal vez, su mayor debilidad. Una condición dúctil que le obligó a someterse a grandes transformaciones, pero que logró su propia subsistencia material.

Estructuras formales de las mezquitas de Damasco y de Córdoba. Diversidad en la composición de la ampliaciones

La Mezquita de Damasco, al ser un esquema de basílica invertido, define un espacio sobre todo ancho, respondiendo en el sentido de la orientación principal a la sucesión de pantallas de arcos —permeables— que Chueca explica en los *«Invariantes»* (V. Fig. 7). Las tres naves correspondientes al esquema basilical cubren el espacio necesario para que las líneas de gentes atentas a un mismo frente se sumen en la profundidad considerada necesaria, agrupados, aunque con menos rigor, de modo similar a una formación militar en *«orden de parada»*.



La ambigüedad del edificio se hace patente en el centro, introduciéndose en éste una fuerte articulación que busca dominar tan dilatada anchura, evitando con el recurso a la simetría la confrontación entre ésta y la orientación principal. Pero la escenográfica visión de las pantallas de arcos superpuestas, aunque muy reducida en este caso, coincide con dicha orientación, ayudando a contrarrestar la fuerza de las naves y a invertir así el sentido perceptivo de la forma de la basílica (V. Fig. 8).

En la figura señalada se ha dibujado el croquis de lo que podría teóricamente haber sido una mezquita

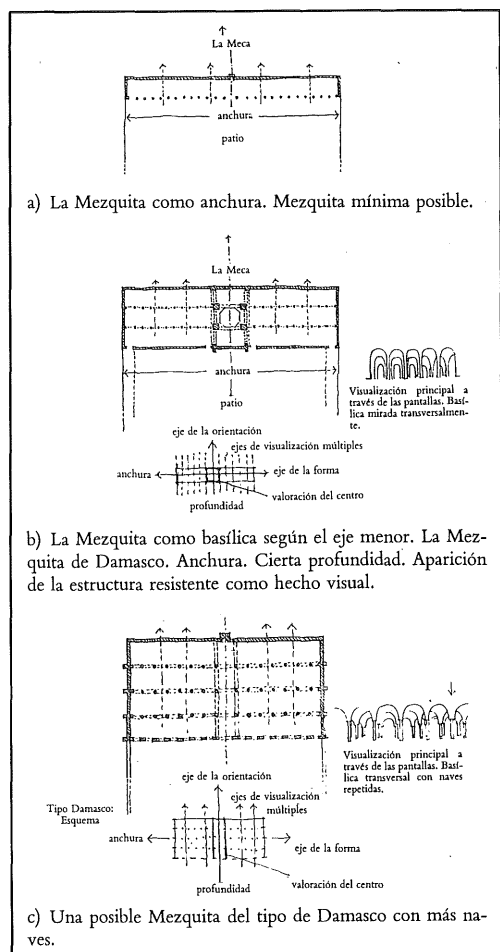


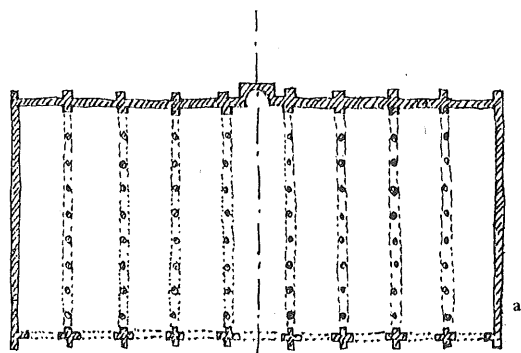
Fig. 8.—Estructura formal y espacial de la Mezquita tipo Damasco.

ta mínima (a), de un tramo, pero dotada de la característica de anchura como condición propia. La de Damasco (b) respeta la preponderancia de la anchura al triplicar las naves e inicia la coincidencia de la repetición de las arquerías con la orientación sagrada. Una mezquita como ésta, pero más profunda, participaría de similares características, necesitando una cierta articulación del centro para reforzar la dirección principal, si bien ésta quedaría ya muy valorada por la repetición más clara de las arquerías y sus efectos visuales (c).

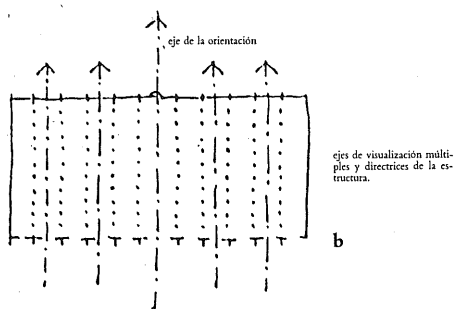
El realizar un esquema inverso al de Damasco pudo haber parecido lógico al arquitecto de Córdoba por apreciarlo como un modo de hacer coincidir la dirección de las naves con la orientación principal, si bien al hacerlo, y como ya hemos adelantado, los efectos espaciales de las pantallas permeables sucesivas se producen en la dirección ortogonal. Lejos éstas de ser el estorbo que la planta puede sugerir, suponen un atractivo para la orientación en la que se producen, lo que genera un potencial conflicto entre ambas (V. Fig. 9).

La primera ampliación de la mezquita (Fig. 3) reduce este posible conflicto al aumentar la profundidad, llegando con ella a una estructura formal similar a la de la mezquita original, pero más equilibrada. La gran anchura se conserva como condición definitoria del espacio, pero la profundidad es ahora suficiente para señalar con nitidez que la orientación principal coincide con la forma de acceso al recinto cubierto. Se diría así que esta segunda mezquita no es más que una perfección de la primera.

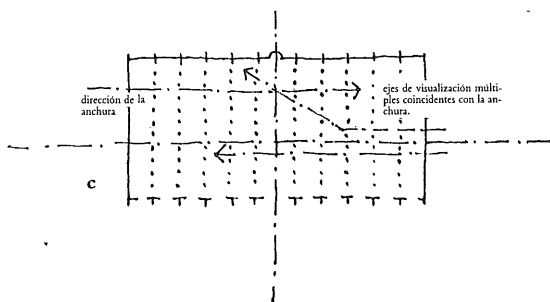
La ampliación segunda cambia por completo la disposición¹¹. Parece el momento en que se encuentra precisamente uno de los límites de su aparente continuidad, exigiendo éste una transformación no limitada al tamaño (V. Fig. 4). El edificio sólo podría seguir ampliándose en profundidad debido tanto a su simetría como a las posibilidades de terreno libre, por lo que la necesaria anchura iba a quedar obligadamente traicionada. Una disposición continua en profundidad quiso así evitarse, articulando el edificio como suma de dos mezquitas, de dos formas yuxtapuestas, de modo que queda abso-



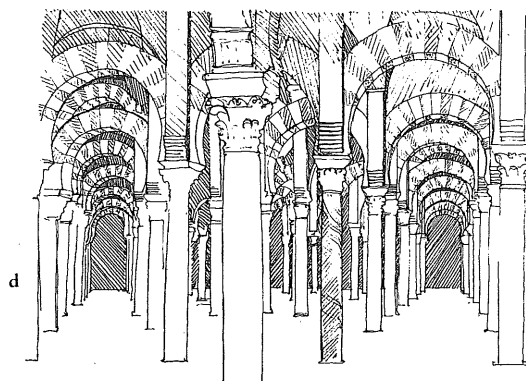
a) Estructura formal tipo Córdoba. Visualización principal por naves.



b) Visualización y estructura formal coinciden con la profundidad.



c) Aparición de ejes ortogonales y diagonales de visualización. La anchura acusa los efectos de paralaje de las pantallas de arcos. Conflicto visual entre las dos direcciones del plano.



d) Vista de los efectos de paralaje. (Croquis del autor.)

Fig. 9.—Estructura formal y espacial de una Mezquita tipo Córdoba. Forma basilica repetida ortogonalmente a la anchura.

lutamente claro el dominio de la dirección sagrada sin que se pierda la característica de la anchura. Nuestros historiadores vieron este asunto con claridad y Chueca llegó incluso a dibujar la ampliación segunda por separado ¹²: el indefinido crecimiento del sistema modular, al crear distintas estructuras formales según las dimensiones y perímetros, no podía ser libremente empleado y una indefinición aparente del espacio encontraba su límite con relativa rapidez (V. Fig. 10).

El dibujo de Chueca, al considerar la ampliación como una disposición que tiene sentido arquitectónico tomada por separado, supone su entendimiento como una unidad similar a la primera o a la

segunda mezquitas; esto es, reconoce su imposible continuidad absoluta con éstas. El sistema arquitectónico modular, al encontrar uno de sus límites, se revela como independiente de la estructura formal propia de cada caso, al tiempo que como un poderoso condicionante de la misma.

La segunda mezquita se convierte así en antesala de la tercera, no buscándose en este estadio un espacio indiferenciado, sino articulado. El edificio pasa a ordenarse según una disposición compleja y sofisticada, vertebrada por la nave principal y sus atractivos lucernarios y arquerías transversales, por su condición doble, y por la compatibilización entre la gran profundidad y la anchura. División en

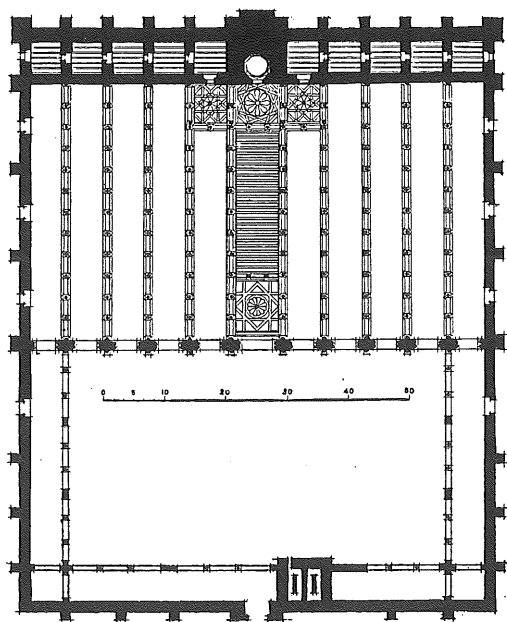


Fig. 10.—Planta hipotética de la ampliación dibujada de forma aislada, según F. Chueca Goitia.

dos y simultánea continuidad conviven en una ambigua e interesante configuración.

La ampliación de Almanzor, por el contrario (V. Fig. 5), supone la creencia en que el sistema arquitectónico modular tiene una absoluta continuidad, o de límites lejanos, y capacidad así para responder adecuadamente por sí solo a cualquier forma o tamaño. El espacio se pretende, en este sentido, indeterminado. La definición estructural básica del edificio está constituida ahora por la gran cruz que forman las líneas de macizos que lo dividen en cuatro partes, reduciendo la unidad a su simple apariencia, y convirtiendo en abstractas e inconmensurables a la profundidad y a la anchura, así como a sus relaciones.

La imposible unidad se busca en la proporción semejante a la de la segunda mezquita, pero la disposición ha perdido su orden. La gran dilatación del edificio y su condición de agregado de partes así lo provoca.

La orientación Este-Oeste, perdida en gran parte

como definición de la característica de anchura debido al inconmensurable tamaño, tiende a insinuarse como dominante. Hasta tal punto incluso que se pensó en adoptarla como sagrada al descubrir el error histórico de la dirección de La Meca, aunque luego prevaleció la tradición. La profundidad había perdido su directriz, estableciéndose un cierto equilibrio entre ambas direcciones tal y como si el espacio, aunque no lo sea, fuera «isótropo», valga la analogía: escasamente direccionado, además de indeterminado en sus límites y estructura. El edificio mostrará bien en todo caso como al ampliarse igual a sí mismo, no alterándose su arquitectura original, llega a ser paradójicamente bien distinto del primitivo.

La transformación como dotación de una nueva unidad

Pero si para los fieles islámicos la percepción precisa del espacio no era tan importante, ni siquiera tan nítida, tal parece que no hay duda que para los cristianos, en cambio, la dirección Este-Oeste tuvo que ser mucho más poderosa por ser la que en un espacio, indiferenciado en cuanto al uso y al recorrido, era sin embargo la que visualmente se imponía. Era la que se miraba, pues a su mayor tamaño se añadía la repetición de las arquerías y de sus espectaculares efectos. Si, además, era la dirección que alteraba la sagrada del Islam — que para todos era en realidad común — corrigiendo su error y mirando a Naciente, resulta lógico que la primera catedral se orientara de Este a Oeste, adoptando con ello una posición más adecuada constructivamente y de aprovechamiento, a la vez prudente y estratégico, de una trama entendida como abstracta.

Convencidos probablemente de estar proyectando una pequeña iglesia sobre una malla modular de repetición indefinida, quienes la pensaron tuvieron sobradas razones para realizarla del modo en que lo hicieron. Constructivamente los arcos góticos se hacen coincidentes con las arquerías islámicas

(V. Fig. 6). Funcionalmente, su situación la relaciona con el Palacio Episcopal, al otro lado de la calle, mientras su exacta implantación aprovecha la presencia del pórtico de la nave principal de Alhauquén —la que luego se llamará *Capilla de Villaviciosa*— para ocuparlo como Presbiterio en el sentido contrario a como fue pensado, pero utilizando así favorablemente su mayor anchura. La distancia

de esta cabecera hasta la fachada Oeste permitió conservar los tres tramos correspondientes de la primera nave de la Mezquita, que hacen de nártex de la catedral, fundiendo así arquitectura original y arquitectura nueva en una atractiva simbiosis que no será única (V. Fig. 11).

La posición en el conjunto, seleccionada a favor de las necesidades del elemento nuevo, se sitúa sen-



Fig. 11.—Vista del interior de la Catedral primitiva desde su cabecera y hacia el nártex que forma el tramo de la Mezquita.

siblemente hacia un extremo, probablemente para eliminar la sensación de hacer, por primero, un uso abusivo de lo que se entiende como abstracta, dilatada y disponible trama espacial. Todo lleva a creer que los nuevos dueños de la mezquita la aceptan o la entienden, sólo en parte, actuando sobre ella en una interpretación de la misma derivada de la impronta de la simplicidad repetitiva con algunos accidentes que le había dado la ampliación de Almanzor. El cierre de la Capilla de Villaviciosa y el derribo de tramos del sector de Alhaquen desdibujaron e interrumpieron la articulación de éste último, presentando la orientación nueva Este-Oeste como algo evidente o, en todo caso, decidido. Esta dirección nueva será así la que con aplastante lógica deberá seguirse cuando se proyecte el definitivo Crucero-Catedral. A su gran pregnancia visual, a su mayor tamaño, y a la indiferencia espacial, se

añadirá ahora la decisión ya tomada por la catedral primitiva.

El espacio islámico se reinterpreta y altera sin más que cambiar la dirección de la mirada, pasando a ser comprendido según su imagen más escenográfica. Pero la virtud de la transformación completa será, como veremos, la de hacer compatibles ambas concepciones, aunque no por el camino de la indiferencia, sino, por el contrario, mediante una poderosa articulación espacial nueva. Esta matizará cada lugar de la mezquita sin vencer del todo su permanente ambigüedad.

Después de conocida polémica y en tiempos del emperador ¹³, se iniciará la construcción del Crucero-Catedral definitivo para no concluirse hasta el siglo siguiente, comenzándose con las trazas y dirección de Hernán Ruiz el Viejo ¹⁴. Arquitectónicamente, será la admiración a la mezquita y, sobre todo, el reconocimiento de su versatilidad, lo que genere la idea de respetarla para convertirla en una catedral cristiana ¹⁵.

Decidida la orientación, se proyecta la ambiciosa idea de insertar un gran Crucero capaz de articular la totalidad del espacio islámico y darle una nueva unidad al convertirlo en las naves y deambulatorio de éste, sin renunciar a la dilatación original. Para ello se adoptará un plan tardo-gótico en cuanto a la forma resistente; esto es, sin necesidad de cerramientos y con grandes arbotantes, en busca de la continuidad y de la disminución de su impronta. La nave se sitúa así en el lugar central de la planta (V. Fig. 12) de modo que los pilares de los arbotantes Sur y el extremo del crucero coincidan con los macizos resultantes de la segunda ampliación, así como su límite Norte con los de la primera, reduciendo al mínimo tanto la ocupación del espacio como el número de nuevos macizos. La mínima ocupación se comprueba en la planta, y, aún con una sensación más acusada, en el propio espacio, oponiéndose el crucero a la dilatada, cuasi infinita, extensión horizontal de la construcción islámica con su desarrollo contrario en vertical. Será a través de este crecimiento en altura —nunca emprendido hasta entonces, como observa G. Ruiz Cabrero— el que consiga tanto oponerse espacial-

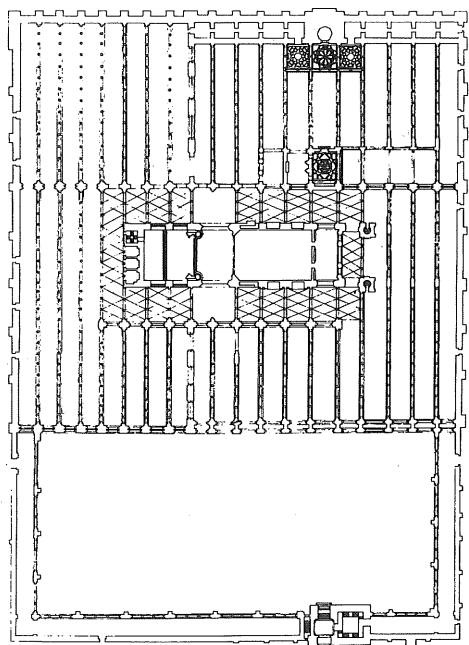


Fig. 12.—Planta de la Mezquita con la inserción del Crucero, según R. Moneo y dibujo de P. Feduchi.

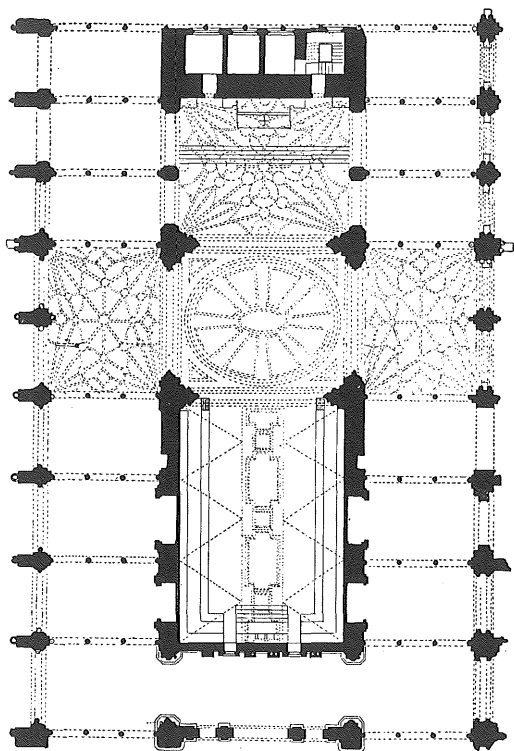


Fig. 13.—Planta del Crucero Catedral, según V. Lampérez y Romea.

mente al edificio original como ocuparlo al mínimo posible.

Acomodado el crucero con toda exactitud a la geometría del edificio ¹⁶; la nave ocupará el ancho de cinco tramos de arcos, eliminando sobre todo la ampliación primera y dejando intactas y tangenciales a él a la primera y tercera etapas. El brazo del crucero se adaptará al ancho de dos naves, dimensión que, al ser distinta de la sumada por cinco tramos, provocará una cúpula de planta elíptica, expresivo testimonio geométrico de la adaptación.

En el dibujo de Vicente Lampérez (V. Fig. 13) queda patente esta exacta adaptación, reflejándose también el modo en que el crucero adopta como naves menores a la ilusión de tales que se crea al mirar las arquerías según la dirección nueva. El dibujo es de gran interés precisamente por haber sabido incorporar estos tramos como parte indis-

luble del crucero en la formación de una Catedral completa. Debemos observar que el dibujo reproduce el tramo de nave del trasero como elemento de acceso a la catedral nueva, si bien no llega a incluir, y así a observar, que otro tramo más contiguo al del trasero y otro opuesto, después de la cabecera, forman dos girolas rectas o deambulatorios. Que estos tramos pertenecen también a la estructura formal nueva en la conciencia del arquitecto queda claro al ver como fueron reconstruidos con bóvedas góticas, como los tramos dibujados que hacen de naves, mostrando así el conjunto una sutil unidad y una intensa imbricación con la fábrica antigua (V. Fig. 14).

La construcción del gran crucero consolida una transformación larga y completa que dota al edificio de una articulación general nueva sin perder su propio carácter. Ya señaló R. Moneo ¹⁷ como la



Fig. 14.—Vista de la Mezquita de Almanzor hacia el interior del Crucero Sur, viéndose en el techo, en primer término, las cubiertas góticas de la reconstrucción de Hernán Ruíz.

situación central de la implantación significa, en aparente paradoja, una mayor integración y continuidad de lo antiguo. Pero ello se logra no sólo, o tanto, por la simple condición central cuanto porque con ella se interviene en la destrucción activa de la estructura cruciforme de división que se le había dado en la ampliación de Almanzor y que convirtió al recinto en una yuxtaposición de partes.

Compatibilización de los dos sentidos del espacio

Tanto la estructuración formal como la percepción de la mezquita se han invertido: el eje longitudinal del crucero señala asimismo la mayor importancia visual. Las antiguas naves quedan desmentidas por la posición del nuevo espacio, haciendo ahora de tales las virtuales naves abundantemente repetidas y formadas por las sucesiones de arcos dobles. Del mayor interés es el hecho de que

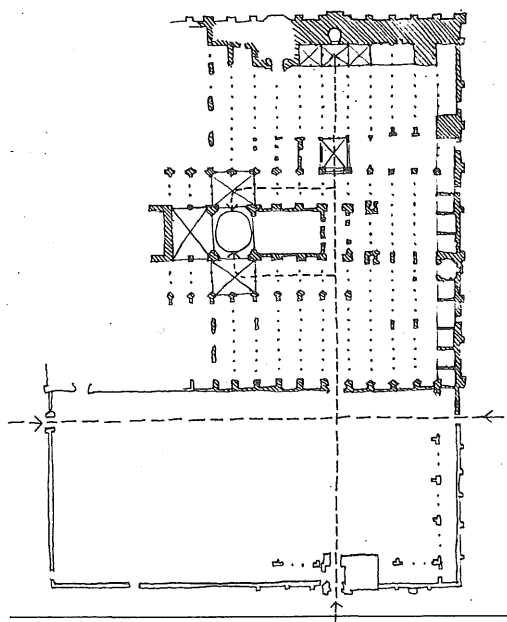


Fig. 15.—Esquema de la articulación entre los itinerarios de acceso, nave principal de la Mezquita y Crucero Catedral. (Croquis del autor.)

la dirección original de la mezquita no queda, sin embargo, negada, conviviendo de forma ordenada ambas concepciones del espacio.

En efecto, el Crucero se sitúa de modo que, tras el coro, quede expedita la nave central islámica primitiva (V. Fig. 15). El trascoro cierra la nave catedralicia sin interrumpir aquélla, mientras el alto espacio tardo-gótico la cubre y traspasa superiormente. El arco que había cerrado la capilla de Villaviciosa para convertirla en presbiterio de la vieja catedral es abierto y decorado de nuevo, poniendo en gran modo en valor el eje de la articulación de Alhaquen.

La elección de la entrada principal cristiana precisamente en coincidencia con este eje demuestra el cuidado en situar el crucero favoreciendo la primitiva orientación. Es desde este acceso, si lo consideramos en forma completa, desde donde mejor puede entenderse la lectura de unos mecanismos compositivos básicos que imbrican ambas concepciones —Catedral y Mezquita— en una sola cuestión arquitectónica.

Si consideramos las relaciones entre el edificio, su patio y el exterior, observaremos que la transformación en catedral conserva las relaciones propuestas originalmente sin más que convertir en dos —una principal y una secundaria— las repetidas puertas islámicas correspondientes a cada nave. Pero el acceso principal al recinto —al patio desde el exterior— continúa además idéntico: por la puerta bajo el alminar, a eje con la nave principal originaria, o por las dos laterales. En todo caso, del exterior se accede al patio, y de éste al interior (V. Fig. 15).

Esto es, que lejos de haber estado de intentar una transformación del acceso, en nada coincidente con el de una catedral española. A éstas se entra desde la calle al templo (V. Fig. 16), siempre provisto de acceso principal según su propio eje, y teniendo yuxtapuesto un claustro que en ningún caso sirve de atrio de la iglesia aún cuando esté inmediato a ella. En Córdoba hubiera sido sencillo hacer una puerta principal a la calle en la pared Oeste, así como cerrar el patio y convertirlo en un claustro. Ya el patio no era igual que el primitivo, pues se le

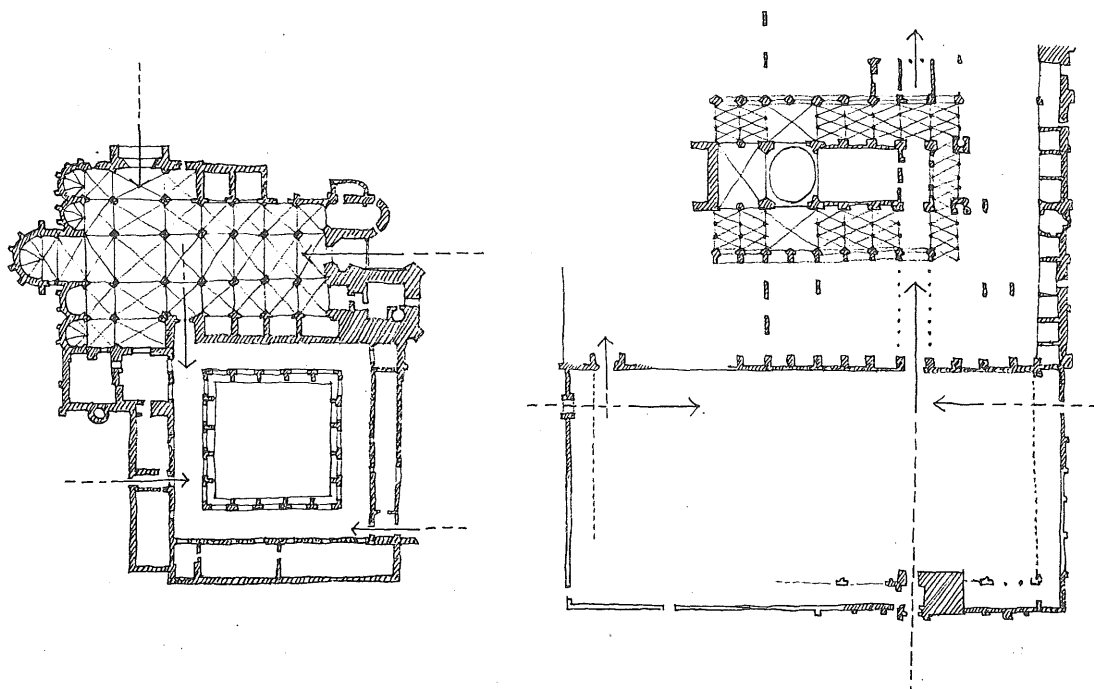


Fig. 16.—a) Esquema de entradas a una Catedral española.

b) Esquema de entradas a la Mezquita Catedral, siempre por el patio. (Croquis del autor.)

habían añadido unas galerías que facilitaban su conversión.

La transformación en catedral dejará con el mismo sentido esta relación con el exterior — así como aceptará el alminar y su conversión en torre—, ritualizando compositivamente el acceso mediante la puerta por el eje antiguo, a la que se añade un ático cristiano que refuerza su identidad. La búsqueda de la catedral exigirá iniciar el recorrido de la nave principal islámica en un complejo camino procesional de ejes quebrados y que culmina doblemente.

La sección longitudinal por la citada nave muestra perfectamente este camino y describe la compleja articulación que nos ocupa (V. Fig. 17). Desde la puerta se ingresa en la primera mezquita, interrumpiéndose ésta en el noveno tramo y dando luego lugar a los contrafuertes. Un arco de unión entre ellos separa los tres tramos reconstruidos, con bóveda gótica, que hacen el papel de naves latera-

les del crucero, iniciándose así éste y la posibilidad de entrar en él quebrando el camino. Tras ellos aparece el trancoro, anunciado en el itinerario real por la fuerte iluminación del espacio tardo-gótico, que hace poderosamente presente la nave sin que podamos ver más que su techo. Simétricamente a los anteriores se sitúan los otros tres tramos de arcos del lado Sur, correspondientes ahora a los últimos de la primera ampliación. La iglesia, compuesta por la nave nueva y los dos tríos de naves virtuales, queda perfectamente definida en esta sección (V. Fig. 18).

Por estos últimos arcos puede quebrarse también el camino para entrar al crucero, pero si se continúa por el eje se accederá a la capilla de Villaviciosa, prosiguiendo a partir de ella la mezquita de Alhaquen. Esta culmina la alternativa recta del itinerario procesional que permite la comprensión del edificio y su articulada conjunción. Las imágenes de este itinerario, aunque no tan analíticas como

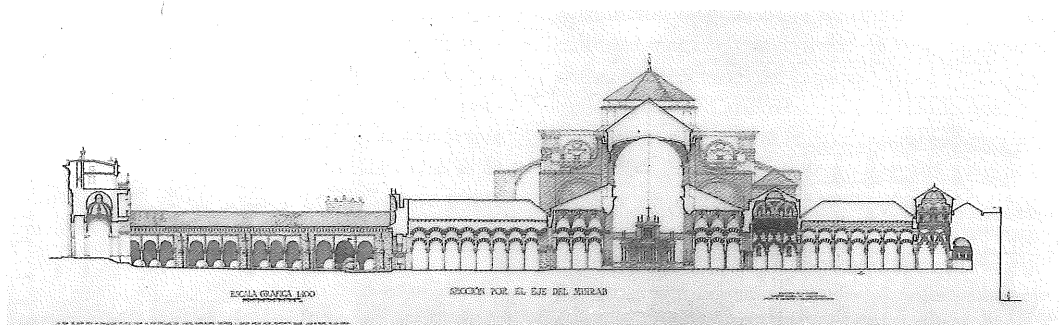


Fig. 17.—Sección de la Mezquita Catedral por la nave principal islámica, según el Servicio de restauración de la Dirección General de Arquitectura (Ramiro Moya, Carlos Vielba y Juan Gómez de las Heras). La sección define el itinerario procesional: puerta exterior del alminar, patio, puerta, Mezquita de Abderramán I con los últimos tres tramos reconstruidos y bóvedas góticas, nave del Crucero, últimos tramos de la Mezquita de Abderramán II, Capilla de Villaviciosa, nave de Alhaquen, Maksura y Mihrab.

el dibujo de la sección, muestran la evidencia del camino para quien lo perciba recorriéndolo (V. Figs. 19 y 20).

El itinerario procesional es pues común para acceder al crucero y a la nave de Alhaquen. La importancia compositiva y la adecuación formal de ésta última la harán convertirse en el eje de una nueva iglesia cristiana. Esta interesante conjunción parece presentarse así como lúcida interpretación de la estructura formal originaria, comprendida y aprovechada en su diversa naturaleza espacial con

respecto a las dos direcciones del plano. Sólo dando un sentido preciso a estas diversas naturalezas formales podría lograrse para el espacio interior del edificio un equilibrio definitivo.

A partir de esta primordial articulación, a la que seguirán tantas cuestiones que la matizan y completan, cada punto del edificio pierde su indeterminación original para adquirir una cualidad exacta según una u otra dirección, o, también, según un definido y significativo juego entre ambas. Ello es el medio para hacer convivir la radical transformación del edificio con la supervivencia de la mayor parte del mismo.

El momento más brillante del edificio original, la ampliación de Alhaquen, alcanzó de nuevo, a costa de su modificación, el sentido que en gran parte ya no tenía. Resultaba lógico, por otro lado, que, frente a la ampliación de Almanzor y sus resultados de conjunto, la obra cristiana pretendiera reforzar radicalmente el carácter articulado y definido de la zona de Alhaquen, respetando en gran parte su configuración. Pues el dominio arquitectónico de la mezquita impuesto por el crucero logrará convertir la totalidad del recinto en una compleja catedral cristiana no sólo mediante la subsistencia física de la arquitectura anterior, sino también en la aceptación de algunas de sus definiciones compositivas más concretas.

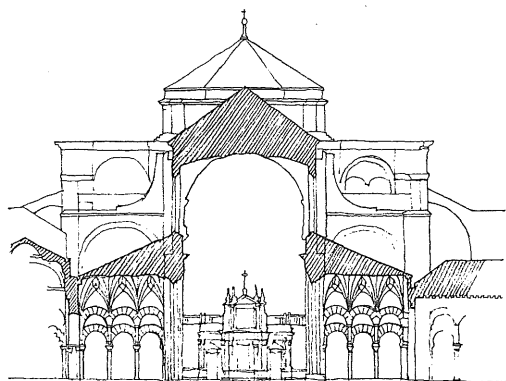


Fig. 18.—Sección del Crucero por el paso de la nave principal islámica (detalle de la figura anterior), con los tramos reconstruidos de la Mezquita jugando el papel de naves.



Fig. 19.—Vista de la nave principal de la Mezquita antes del Crucero. Al fondo, Capilla de Villaviciosa.

La iglesia nueva

Al Crucero se accederá, pues, por sus brazos y desde la Mezquita, bien sea en el modo ritual o procesional que hemos visto, bien desde las formas diversas y aleatorias que el edificio permite. Así, el gran espacio central no se percibe antes de ser alcanzado, del mismo modo que la mezquita no puede verse tampoco desde su interior. El crucero puede presentarse entonces como lugar unitario y coherente (V. Fig. 21), aunque incorporando las arquerías islámicas en los laterales de los brazos, que pasan de este modo a integrarse en su configuración (V. Fig. 22).

Si se accede al crucero desde el trascoro, esto es,

siguiendo el itinerario procesional, puede comprobarse como los tramos de triples arquerías que configuran las naves virtuales pierden los efectos de espacio continuo y de paralaje al quedar interrumpidas por los brazos, transformándose en una parte ordenada basilicalmente en la que el valor de la orientación principal islámica se ha perdido (V. Fig. 14).

La imagen del interior, producto del plan tardogótico y de su lenta realización, es figurativamente ecléctica, aunque de marcado matiz plateresco. Así, esta imagen no opone a las islámicas un estilo puro, a pesar del cuidado que se tiene en aislar visualmente los recintos, permitiéndose incluso lejanas e interesantes analogías.

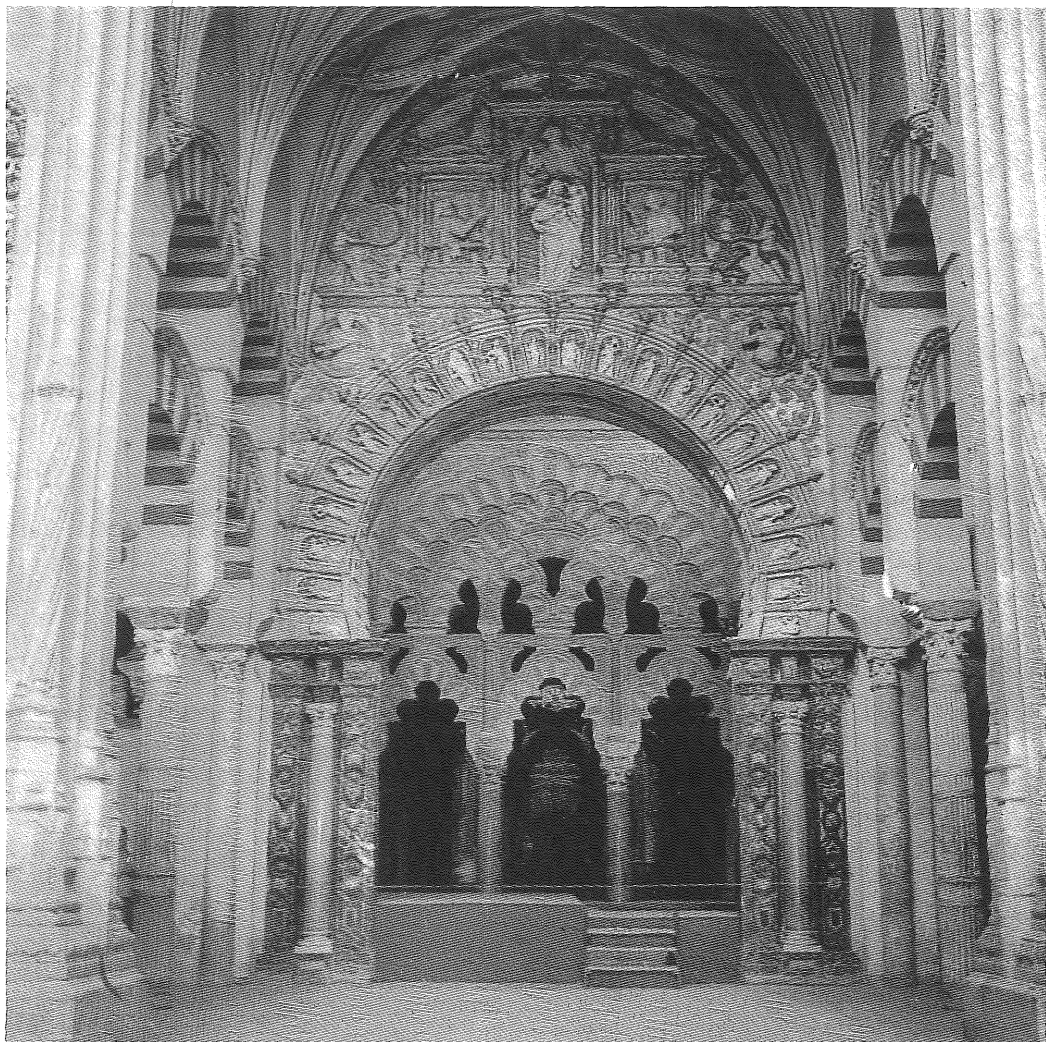


Fig. 20.—Vista de la nave principal después del Crucero. En primer término, el arco que da paso a la Capilla de Villaviciosa transformado por decoración cristiana.

La integración figurativa entre crucero y mezquita se produce, no obstante, en diferentes escalas y cuestiones. El caso más intenso y logrado de integración puntual corresponde a los citados laterales de los brazos, de una lógica perfecta y de una calidad compositiva de primer orden en el atractivo diseño del frente (V. Fig. 23). Este parte de los tres tramos de arcos para incorporarlos como base de

un alto y plateresco paño en el que el homenaje analógico se hace tan necesario como evidente¹⁸. El acierto y la originalidad de la composición descansa asimismo en el aislamiento que del trío de arcos de la mezquita se hace al proponerlo como tema aislado y plano, sin sentido espacial; pues la intensa iluminación del crucero dibuja nítidamente la imagen de este paño dejando apenas la continui-



Fig. 21.—Interior del Crucero, de imagen propia y espacialmente independiente.

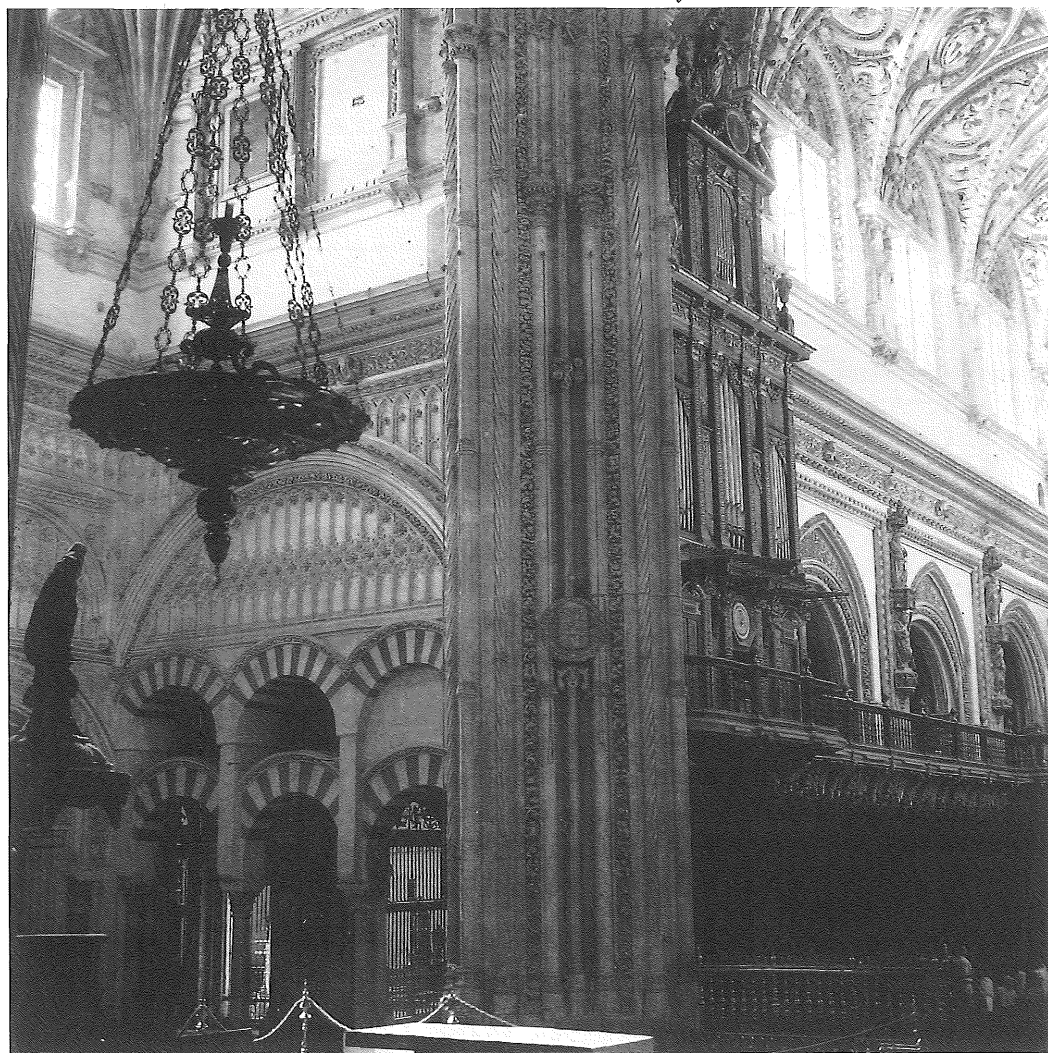


Fig. 22.—Interior del Crucero con la intervención de la arquitectura de la Mezquita en los dos laterales de los brazos.

dad de las naves virtuales y del espacio repetitivo. Tan sólo en el caso que nos ocupa y en el de la inserción de la catedral primitiva han sido exhibidos los bellos elementos modulares de la mezquita de una forma aislada y pura, esto es, como composición autónoma desligada de la repetición y de sus secuelas espaciales. Ello da prueba de la admiración que por sí sola despertó esta composición en los

arquitectos cristianos, y, nuevamente, de un modo diverso de entender el edificio.

En cuanto a la impronta exterior de la fábrica, ésta se impone fundamentalmente en las escalas media y lejana, apareciendo notoria y poderosa, pero en la más próxima apenas se percibe debido a la dilatación de la mezquita. El entorno más inmediato permanece, pues, bien cercano al original,

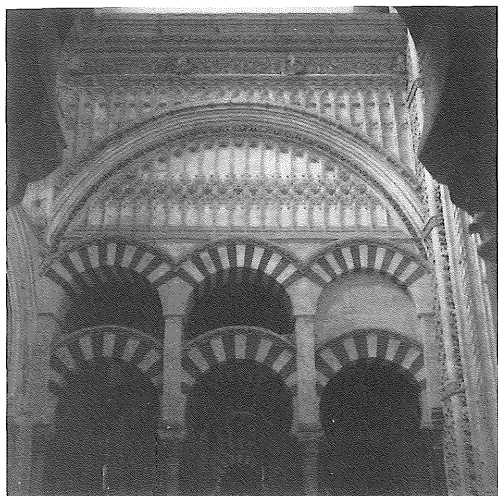


Fig. 23.—Detalle de la integración de las arquitecturas de la Mezquita y de la Catedral en un lateral del Crucero.

siendo en el perfil de la ciudad donde se opera el cambio más intenso al adquirir Córdoba, mediante la construcción del crucero, la silueta normal de una ciudad cristiana. Ya se comprende como es sólo el viajero quien consuma un itinerario arquitectónico ritual completo: llegando a la ciudad se interpreta el edificio como una catedral, que parece desaparecer al acercarse a ella y encontrar la mezquita; la penetración y recorrido de ésta última permitirá encontrar la catedral que la transformada imagen del alminar había confirmado.

La importante y atractiva presencia exterior de la fábrica tardo-gótica se sirve de los arbotantes para articular y aumentar la notoriedad visual de la mole, dotándose con ellos de gran parte de su propio y concreto carácter. La original calidad formal de esta arquitectura externa, más tardía y desprovista de los compromisos figurativos que habían sido en el interior obligados, adopta una curiosa e interesante condición estilística en la que gótico y clásico se entremezclan (V. Fig. 24 y 25). Dicho en términos muy generales, lo gótico es aquí la concepción estructural y lo clásico el lenguaje, o tratamiento figurativo de la superficie, aunque la totalidad de la composición no es tan simple, como

prueban los temas decorativos eclécticos, gótico-clásicos, o las composiciones clasicistas con molduras góticas, como las de las atractivas serlianas de los paños.

Si se observan los arbotantes podrá apreciarse la desigualdad entre los dos que forman las parejas de las esquinas, distintos en longitud y en sección con el fin de adaptarse a los macizos interiores procedentes de las sucesivas ampliaciones y, así, a su diverso papel formal (V. Fig. 26). La mirada del volumen desde el alminar, al presentarse como a vista de pájaro, permite intuir de un modo expresivo la profunda analogía que sobre la propia mezquita supone la construcción del crucero. El alto espacio sostenido por pilares y arbotantes, perfectamente cubierto y superiormente cerrado, pero absolutamente abierto al interior en su parte baja, muestra su configuración como similar en el concepto a la de la propia construcción de la mezquita, pero a mucha mayor escala.

En efecto, los elementos modulares de la mezquita forman espacios esbeltos, macizos y cubiertos en su parte alta, y completamente abiertos a la altura humana mediante las puntuales columnas. Del mismo modo, pero en una escala muy superior, se produce el crucero, siendo los pilares de los arbotantes la transformación que a mayor escala han de sufrir aquéllas. Para este cambio la propia mezquita había dejado en los restos de los contrafuertes de las antiguas quiblas y cerramientos el modo en que los macizos podían incorporarse sin disminuir apenas la continuidad del espacio original, produciéndose así los nuevos al modo de los antiguos. Crucero y mezquita se relacionan, pues, mediante una analogía de concepto que vino a resolver, por otro lado, las cuestiones descritas.

Completaciones de la transformación principal.

Las capillas

Además de la construcción del crucero, y para la transformación completa de la mezquita, quedaba aún una serie de operaciones de cierta complejidad

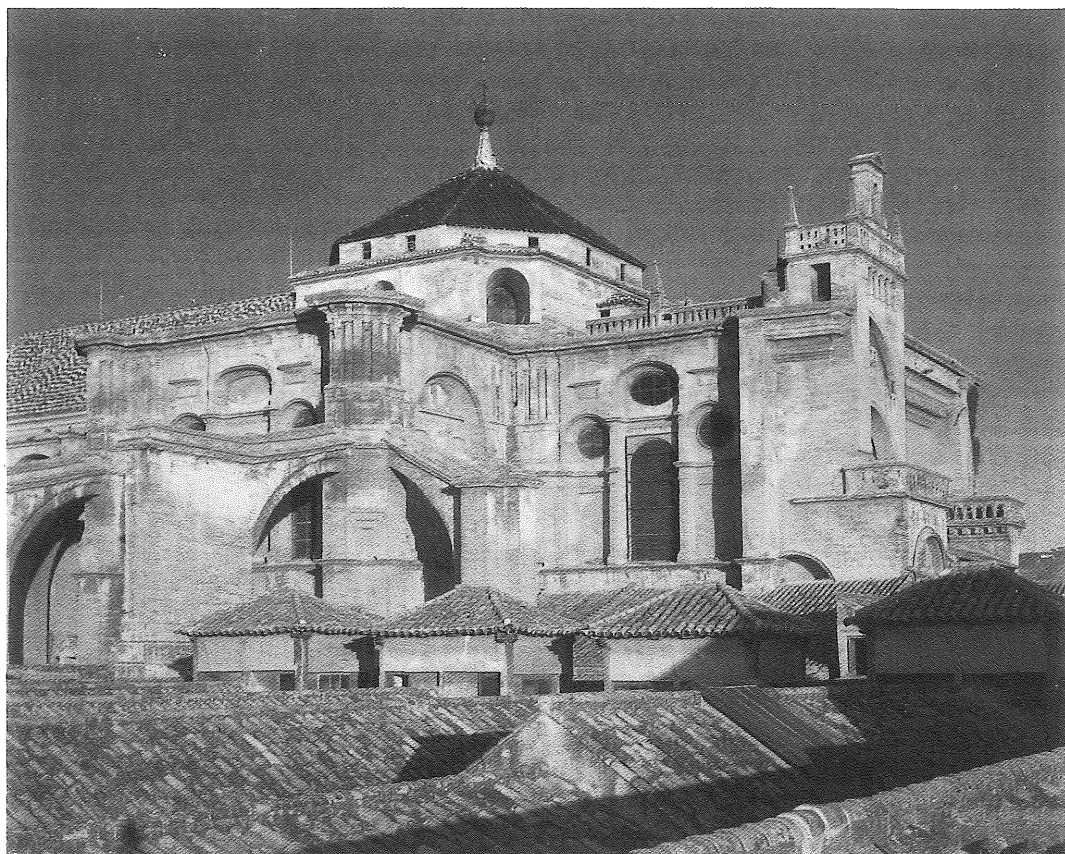


Fig. 24.—Vista exterior del volumen del Crucero.

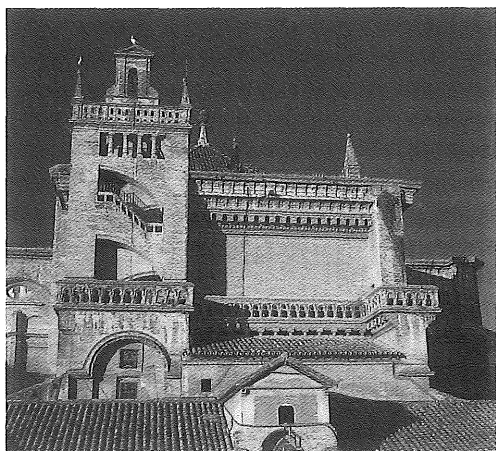


Fig. 25.—Frente Este del volumen del Crucero.

y que se irán desarrollando a lo largo del tiempo: la dotación de todos los demás elementos que componen una catedral acompañando a la Iglesia Mayor en la formación del organismo total que aquélla supone. La notable dilatación del recinto y la simplicidad e inmediatez en la definición de sus bordes permitió con mucha facilidad la construcción de un conjunto de elementos complementarios, así como la extensión y matización, mediante ellos, de la nueva estructuración de la totalidad que el crucero había inexorablemente provocado.

Así, pues, el recinto se convertirá en católico, y, por lo tanto, en cerrado, estrictamente sagrado solamente en su interior. Su cierre se realizará mediante la conversión de los muros en hileras de capillas; esto es, de modo similar a como se había



Fig. 26.—Vista del arbotante de esquina con los soportes de distinta forma y dimensión para acomodarse a la geometría y a las fábricas de la Mezquita.

construido el muro de la quibla de la ampliación de Alhaquen.

La distinta configuración del recinto en cada sector del espacio, opuesta a su aparente indiferencia y pseudo-isotropía, queda patente en el modo en que las capillas definen de forma definitiva estos muros límite. Claro es que los del Este y del Oeste se consolidan mediante ellas de idéntico modo, esto es, por la ocupación de las naves extremas. Con ello la adaptación es inmediata, el fondo de las capillas —la anchura de la nave— es adecuado, así como resulta beneficioso para el recinto el estrechamiento de su dilatada anchura, al mejorar la proporción del vacío y aumentar su equilibrio. Desde los extremos del crucero quedan así expeditas cuatro naves, tanto al Norte como al Sur, destinadas a conservarse como espacio original para servir de girolas rectas (V. Fig. 27). El gran número de capillas que pueden construirse en estos bordes y su configuración en hilera, esto es, como si formarían una crujía, permite integrar elementos auxiliares: recintos, espacios de salida, elementos anejos a las capillas. La libertad de disposición es suficiente al tener que atender tan sólo a la coincidencia con el módulo constructivo de la mezquita, el arco do-

ble, que aparece siempre como magnífica y, a la vez, obligada fachada interior de estas ocupaciones y cierres.

En cuanto al cerramiento Norte, correspondiente al patio y a las puertas, la ocupación de las capillas es mínima: la de un tramo de arco. Con ellas el muro se transforma en su grosor aparente, sin llegar a tener los recintos una identidad espacial superior a la de las hornacinas de cierta profundidad. La constricción de tamaño frente a la de la ocupación de los bordes laterales queda compensada por la libertad de cierre o fachada al estar ahora los arcos en posición lateral y el frente expedito. La conveniencia de esta pequeña profundidad al tratarse del lado de la puerta coincide con la necesidad de no disminuir la distancia desde este cerramiento hasta el crucero, apreciablemente menor que la de éste último al Mihrab.

Transformación del muro de la quibla

Será en el muro Sur, sin embargo, donde la ocupación del borde se presente más compleja, así como necesitada de una mayor profundidad que equilibre la posición del crucero según esta dirección. Este muro límite no era ya uniforme, como sabemos, debido a la distinción establecida con la ampliación de Almanzor, resultando necesario eliminar dicha discordancia. A una primera acción corresponde la realización de la atractiva Capilla-Sagrario, que ocupará la esquina Sur-Este de la mezquita sin más que aislar tres naves y cuatro tramos de arquerías (V. Fig. 27). Los cuatro tramos, suficientes para la formación de un pequeño templo, suponen una profundidad muy precisa en cuanto limitan la dimensión del recinto por el Sur a una distancia tal que deja al crucero prácticamente en una posición centrada.

Las tres naves de cuatro tramos, al ser aisladas, configuran una pequeña y curiosa «basílica», más ancha que profunda, pero en la que el efecto de la triple nave es suficientemente poderoso para que

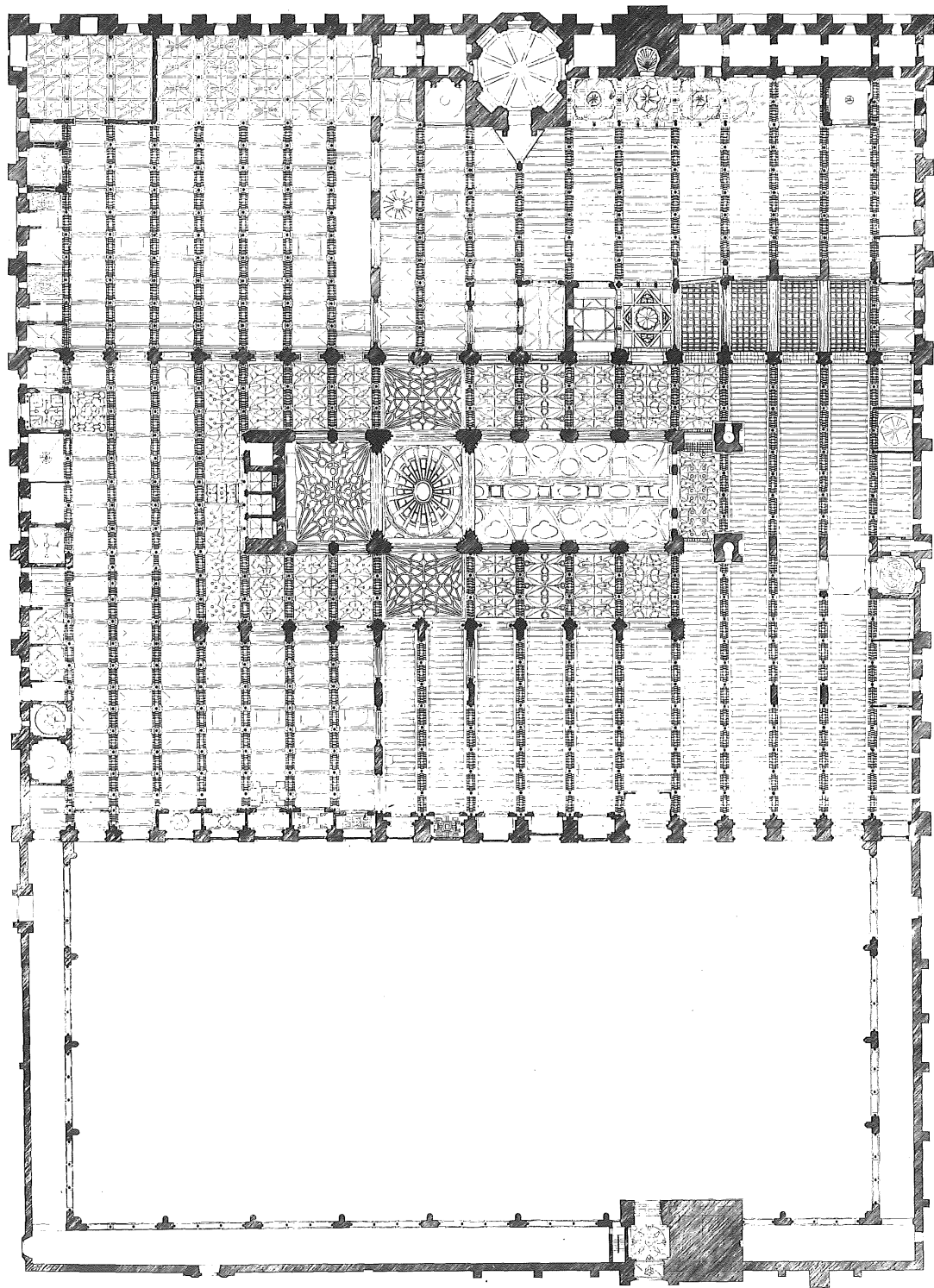


Fig. 27.—Planta de la Mezquita Catedral. (Levantada y dibujada por el arquitecto Gabriel Ruiz Cabrero para la Dirección General de Bellas Artes completando planos del arquitecto Félix Hernández.)

no sea relevante la heterodoxa proporción de su planta sin más que instalar un altar que le dé orientación y significado. Además de los cierres, y al efecto de unificar y aislar el espacio, se modificó figurativamente ocultando con revoco los arcos rojiblancos y pintando al fresco escenas sagradas. De la abstracta trama y con una acción mínima se obtuvo una pieza de arquitectura distinta y enormemente atractiva, en la que la mezquita da prueba de su fuerza al verse transformada, pues permanece como pauta y medida de toda acción.

Al costado de esta capilla se hizo otra con idéntico procedimiento, y que actualmente no existe, pues fue retirada por las restauraciones de Velázquez Bosco. Continuaba la línea nueva de cierre que había definido la anterior, dando simetría al recinto con respecto al crucero, y adquiriendo sobre todo esta importancia.

La pieza que consolidará esta menor profundidad de la parte Sur será la sacristía, volumen autónomo de planta cuadrada que sustituye dos tramos de las pseudo-capillas a la izquierda del Mihrab y ciñe por un costado los espacios de los lucernarios que preceden a aquél. Esta inserción, del siglo XVIII, es menos interesante en cuanto excesivamente independiente, adquiriendo para nuestro tema la citada importancia de su posición (V: Fig. 27). Pero diversos trabajos de las restauraciones quitaron cierta entidad a esta definición de la profundidad Sur, tan básica para la equilibrada posición del crucero, al eliminar cierres y capillas. La subsistencia de la capilla-sagrario, de la sacristía, y de los propios tramos de lucernarios ante el Mihrab, la definen aún, si bien de forma menos nítida.

El caso es que la general dotación de capillas y dependencias mermará el dilatado desarrollo continuo de la mezquita original en favor de un equilibrio y una articulación más estructurada del recinto, concebido ahora como cerrado y fuertemente definido. El menor tamaño del espacio libre hará aceptar que la mezquita completa juega el papel de naves múltiples de la catedral —las que son virtuales, es decir, se forman ilusoriamente de Este a Oeste por la repetición de arquerías—, o bien el de girolas múltiples de la misma —las naves primiti-

vas que el crucero no interrumpe y pueden entenderse en la dirección Norte-Sur—. La mejor definición del recinto mediante las capillas ayudó a lograr esta difícil y sutil integración.

Conjunción de iglesias como articulación interna

Construida la catedral primitiva según la orientación perpendicular a la principal islámica; edificado el gran crucero, y cerrado y mejor definido el recinto mediante las capillas que transformaron sus bordes, puede decirse que la Mezquita se ha convertido definitivamente en Catedral. La transformación, como hemos visto, ha jugado un difícil equilibrio tratando de cualificar y matizar de forma concreta el indeterminado espacio originario, aceptando al tiempo tanto su totalidad como su forma primera.

Pero será la tremenda fuerza de éste en su concepción dilatada la que acabe llevando el resultado a un final acusadamente ambiguo, quedando configurado como la superposición de una estructura formal unitaria de catedral, en la que la totalidad del recinto libre se asimila a naves o a girolas del crucero, y otra estructura, más compleja, de *iglesias «en conjunción»*, unidas por la trama original que se funde y participa de ellas.

Explicada con anterioridad la estructura formal totalizadora y articulada, cabe observar ahora en sí misma a la «conjunción de iglesias» que se le superpone, y a la que en gran parte se ha aludido o descrito. Recuértese, en primer lugar, la basílica, parcialmente virtual, formada con cabecera en el Mihrab e incluida en el itinerario arquitectónico (V. Fig. 27). La construcción de la sacristía había limitado por el lado Este los espacios de los lucernarios anteriores a aquél, mientras otro cierre equivalente por el otro lado —hoy desaparecido por efecto de obras de restauración— completaba la definición de un hermoso transepto anterior a la cabecera, papel fácilmente asumido por el Mihrab.

Por otro lado, la capilla de Villaviciosa había

sido flanqueada por el Este con la construcción de la capilla mudéjar de los reyes¹⁹, concebida como sacristía tras- altar de la catedral primitiva, que la flanqueaba a su vez por el Oeste. Así, la culminación islámica del itinerario procesional quedó definida por sus cierres laterales como un espacio diferenciado capaz de jugar con nitidez el papel de nártex o pórtico.

Perfectamente dibujada en su cabecera y en su inicio, la forma basilical quedó bien definida, aún cuando sus límites sean virtuales. En la planta, al menos, era bastante precisa como intención mientras subsistió el cerramiento Oeste de su cabecera, constando, como hemos visto, de pórtico, naves, transepto y altar. La escasa embocadura del arco del Mihrab no permite entender su recinto como capilla mayor, por lo que delante del arco fue colocado un retablo, no retirado hasta el siglo XVIII, pero que da prueba en todo caso de la interpretación real del lugar como iglesia concreta. Fue una especie de pacto espacial y de curiosa cristianización del lugar principal de la mezquita, debido a la capacidad de ésta para sugerir desde su trama diversas configuraciones. El estudio del itinerario procesional concreta el sentido de esta basilica al tiempo que pone de relieve el valor de un lugar que siguió siendo principal con la transformación cristiana, por lo que resultaba de especial interés, incluso práctico, que fuera convenientemente modificado.

Resulta así completamente lógico por tantas razones que el centro de la ampliación de Alhaquen se convirtiera en una basilica cristiana, pues hasta el tamaño algo mayor de la significada nave principal podía invitar a ello. Pero es además extremadamente interesante que, configurados pies y cabecera con tanta precisión, la definición de la basilica no necesite los cierres laterales para existir como espacio arquitectónico muy concreto, conviviendo así su existencia con la completa continuidad del total e incorporando las naves adyacentes como indefinida extensión del semi-virtual templo.

Pero obsérvese además como este caso de definición espacial es inverso al de la capilla- sagrario. Allí fueron necesarios los cerramientos totales para vencer el problema de una proporción normal-

mente extraña a las basilicas formadas por tres naves, si bien consumado éste no era preciso ningún otro elemento. En el caso de la basilica del Mihrab, por el contrario, la buena proporción de las tres naves en su conjunto elimina la necesidad de cerramientos si las partes restantes se definen con nitidez. Parece, en todo caso, que el tipo de basilica cristiana de tres naves no podía haber faltado en la transformación debido a la lógica de la trama que inmediatamente lo insinuaba, aún cuando para utilizarlo fuera preciso aceptar el cambio de orientación y esperar la contribución de diversas acciones a lo largo del tiempo²⁰.

Volviendo a la estructura general, ya se ha recordado como esta basilica protagoniza el espacio al culminar el itinerario procesional que se inicia en el exterior y se articula con el crucero, cuyos pies parten ortogonalmente del eje de aquélla (V. Fig. 28). Pero en este eje se apoya asimismo ortogonalmente la catedral primitiva, que tiene su cabecera en la Capilla de Villaviciosa, prolongada a su vez por la Capilla de los Reyes.

Se forma así una curiosa «*conjunción de iglesias*», en la que la diversidad posible en la ocupación arquitectónica de la trama queda emblematizada por el complejo punto crucial que se establece en la Capilla de Villaviciosa, cabecera de una iglesia y pórtico de otra. Alternativamente esta capilla hizo uno u otro papel, si bien durante ciertas épocas permaneció cerrado el arco de paso original, en la dirección Norte-Sur, quedando negada tanto la función de pórtico como la continuidad y condición compleja del itinerario procesional, que conducía así, en forma quebrada y al cerrar este arco, tan sólo al gran crucero. Este cierre no suponía, sin embargo, la negación de la basilica del Mihrab, que se configuraba igualmente como tal y con su carácter semi- virtual y ambiguo independientemente de la continuidad del itinerario y de la pérdida de su pórtico.

La Capilla de Villaviciosa, elemento nodal básico de la composición de la tercera mezquita, continuará así siendo un elemento clave del edificio transformado, por lo que alcanzará gran valor su naturaleza exacta, y, con ella, la situación del arco

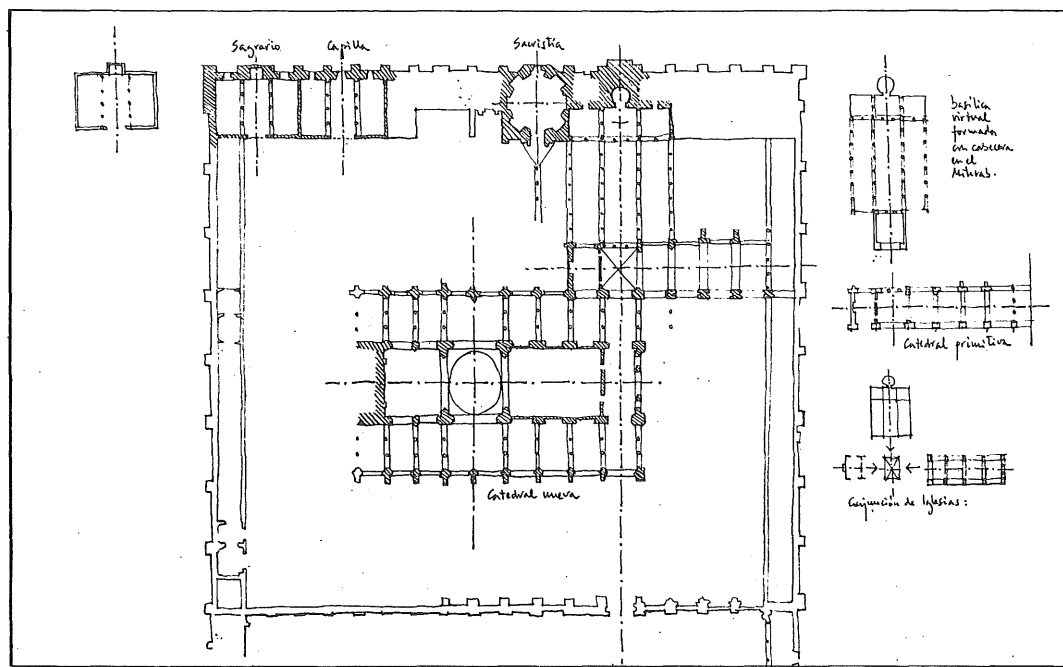


Fig. 28.—La Mezquita Catedral como *conjunción de iglesias*. (Croquis del autor.)

de su entrada originaria. La condición de cerrado o abierto de éste cambia en gran modo la matización de la estructura general, explicando con frecuencia las dudas que suscitó la interpretación de la misma ²¹.

La que hemos llamado *conjunción de iglesias* presenta una articulación fuertemente trabada, bien observable si se recuerda el modo en que se enlazan los elementos que la componen. La nave principal islámica, más que el eje, dirige y genera la basílica final e integra las otras dos iglesias de un modo especialmente elaborado: la catedral primitiva se cruza y solidifica su articulación con la nave al prolongarse más allá de ella por medio de la Capilla de los Reyes; el crucero interpone en principio su volumen perpendicularmente a la nave, pero deja que ésta discurra bajo él. Tal vez la trabazón de la catedral vieja fuera un producto más derivado en exclusiva del cambio de orientación y del aprovechamiento de la Capilla de Villaviciosa, pero la del crucero parece a todas luces, y como ya se ha explicado, bien consciente de todos sus efectos.

Ya habíamos visto también, por otro lado, como además de esta «*conjunción de iglesias*» en torno al eje, se completaba el conjunto de recintos eclesiales con la sacristía, como extremo autónomo de una forma sometida, sin embargo, a las dimensiones de la trama; y con la capilla-sagrario y su gemela, y con las demás perimetrales, como extremo opuesto, todas ellas, de absoluta aceptación de la construcción primitiva en sus bien diversos casos. El conjunto supone un elenco muy completo de los modos de interpretar la naturaleza arquitectónica de la abstracta construcción al tiempo que aspira con ellos a definir de modo definitivo el nuevo lugar.

La iluminación de las naves

Aún completo, el recinto tenía una carencia, heredada del carácter ambiental del edificio primitivo

vo, la escasa iluminación, cuestión agravada por el cierre de puertas y huecos al construirse las capillas perimetrales. La dotación de luz natural para el dilatado interior había sido resuelta en origen mediante las puertas del lado Norte, algunos huecos en los muros y, fundamentalmente, los lucernarios de la fase de Alhaquen. Estos deben a la luz no poca de la fuerza ordenadora que realmente poseen con respecto al espacio. Una de las importantes razones para la construcción del crucero, hasta ahora solo aludida, era la necesidad de disponer de un lugar intensamente iluminado según la necesidad y costumbre ambiental cristiana, además de abrir un gigantesco lucernario con destino a dar servicio al conjunto y orientarlo convenientemente.

Aunque en la inserción del crucero parece haberse buscado de modo consciente el efecto de su poderosa luz frente a la penumbra de las naves islámicas, el contraste era demasiado intenso. Si la luz de la mezquita era ya insuficiente para las necesidades cristianas, los efectos de la construcción de las capillas tuvieron que empeorar notablemente el problema. La solución no llegará hasta principios del siglo XVIII cuando han de reconstruirse las cubiertas originales de las naves por su avanzado deterioro²². Para hacerlo, y despreciando los restos del artesanado decorativo al que tanto valor se le iba a conceder más adelante, se proyectará un sistema de bóvedas de yeso de medio cañón sostenidas por camones de madera dispuestas a lo largo de las naves (V. Fig. 29). Como el desarrollo en altura del medio cañón habría hecho elevar notablemente las cubiertas, se procuró evitar lo más posible esta obligada elevación realizando lunetos en los encuentros con los arcos islámicos, arrancando cada par de ellos en ménsulas, también de yeso, que aparentemente los sostienen.

Lo más importante será la colocación de dos lucernarios en cada nave, uno por cada extremo, y en forma de linterna rectangular que se adapta a las muy distintas dimensiones de la nave y de un tramo de las arquerías. A pesar de su limitado tamaño y de su escasa cantidad iluminaron perfectamente la totalidad del interior de la mezquita, ayudados

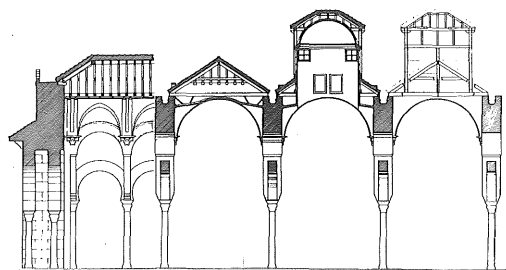


Fig. 29.—Bóvedas y lucernarios barrocos de iluminación cenital de la Mezquita, según G. R. Cabrero.

por la reflexión de las blancas bóvedas. Es de imaginar que cuando se hicieron logró verse bien, por primera vez, el espectacular y admirado espacio.

Con la generalización de la luz cenital relativamente abundante se completa y confirma la transformación cristiana del edificio, siendo ésta última acción especialmente significativa. El espacio, al dejar que sea visualmente comprendido y al darle así un sentido perceptivo nítido y concreto, se «occidentaliza», valga la expresión; esto es, pierde su propio carácter ambiental de visión más difusa, emparentado con el sentimiento religioso islámico. Se dará así la paradoja de que sea necesario tergiversar mediante la luz el sentido original del recinto para poder contemplar su misma imagen y sus espectaculares efectos. La mezquita, devenida catedral barroca por causa de la luz, pasa a ser museo de sí misma al poder ser vista con claridad. La mirada occidental la interpreta y comprende, la admira, en el momento en que puede cambiarla y entenderla como una cuestión visual, casi escenográfica. Para ello ha sido necesario someterla a cambios que consigan que se ofrezca como espacio perceptivo: orientarse de Oeste a Este, limitar y cerrar su recinto, recibir la poderosa luz cenital. La catedral cristiana se finaliza y la mezquita se convierte en arqueología.

La admiración cristiana hacia el edificio islámico convertido en una escenografía no fue tanta, sin embargo, como para que no se buscara la apropiación de la misma mediante el intento de una mayor unidad figurativa, revocando y blanqueando los arcos y sumando así su efecto al de las nuevas

bóvedas. La conversión en catedral barroca llevará aparejadas transformaciones excesivas, que no se conservan debido a sus livianos materiales y a que pudieron así ser retiradas en las restauraciones²³. La obra barroca, puramente escénica, contrarresta su persuasión formal con su precaria naturaleza material: cuando se inicie la era de la restauración sólo será preciso retirar yesos y pinturas para encontrar la mezquita de nuevo.

Pero, realizadas las bóvedas barrocas, sus efectos espaciales sobre el recinto que cubrieron no fueron desdeñables (V. Fig. 30). Un primer efecto a considerar es el del reforzamiento visual que sufren las naves islámicas al definirse como tales de un modo más nítido. La orientación primitiva queda, pues, reforzada a costa precisamente de la pérdida del techo original, si bien el espacio alcanza un nuevo equilibrio —si se quiere, con una mayor tensión— pues también quedará reforzada la dirección visual más pregnante y los efectos de paralaje debido a la nueva iluminación de los lucernarios que permite percibirlos mucho mejor. El sentido nuevo del espacio se confirma, combinando el entendimiento del mismo según de que punto del recinto se trate: la dirección Este-Oeste prevalece como principal configurando las naves virtuales mientras el más intenso valor tomado por las reales

es verdaderamente notorio en las de ambos extremos, esto es, donde son continuas y cumplen el papel de deambulatorio transversal o de girolas rectas múltiples.

Pues, en efecto, cuando se está o camina en uno de los lados del crucero, las naves pierden toda posible fuerza a pesar de las bóvedas al estar interrumpidas por la presencia de aquél, y la vista es dominada por los efectos de la dirección contraria. Si caminamos hacia uno de los fondos, estos efectos van perdiendo intensidad, de modo que, en cuanto se rebasa el crucero y se entra bajo los cuatro últimas naves, es la forma de éstas la que toma una mayor fuerza, consiguiendo así que el espacio gire bruscamente en la dirección ortogonal. El reforzamiento del papel de estas naves como girolas puede que sea el efecto visual más notorio e importante causado por la reforma de las cubiertas (V. Figs. 31 y 32).

Con ellas y el sistema de iluminación natural que permitieron puede decirse que culmina la transformación cristiana de la mezquita, operación del mayor interés arquitectónico como problema complejo de composición.

Creo que puede afirmarse también, sin mayor riesgo, como fue en una importante parte el desequilibrio de la mezquita resultante de la ampliación

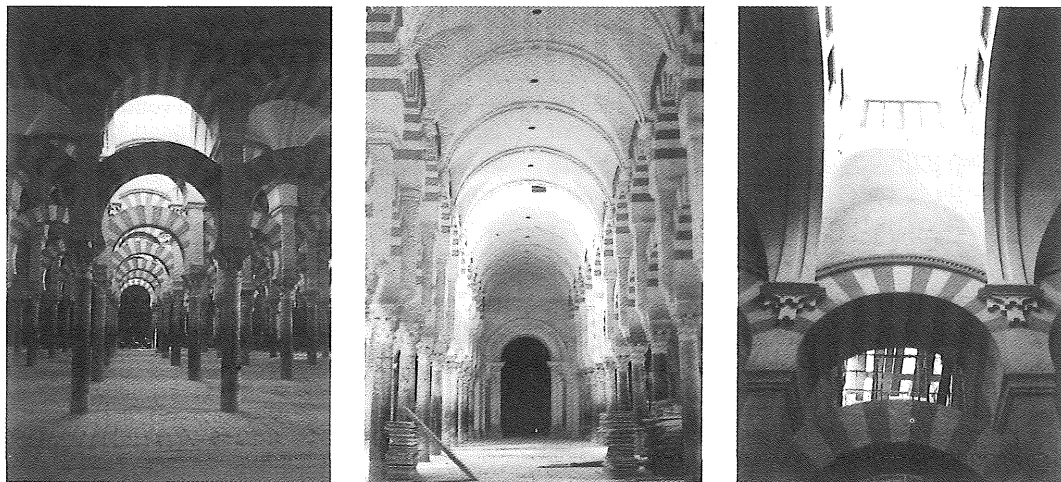


Fig. 30.—La Mezquita con las nuevas bóvedas de yeso. a) La luz nueva. b) Vista de una nave. c) Detalle de un lucernario.

CORDOBA · MEZQUITA Y CATEDRAL CRISTIANA

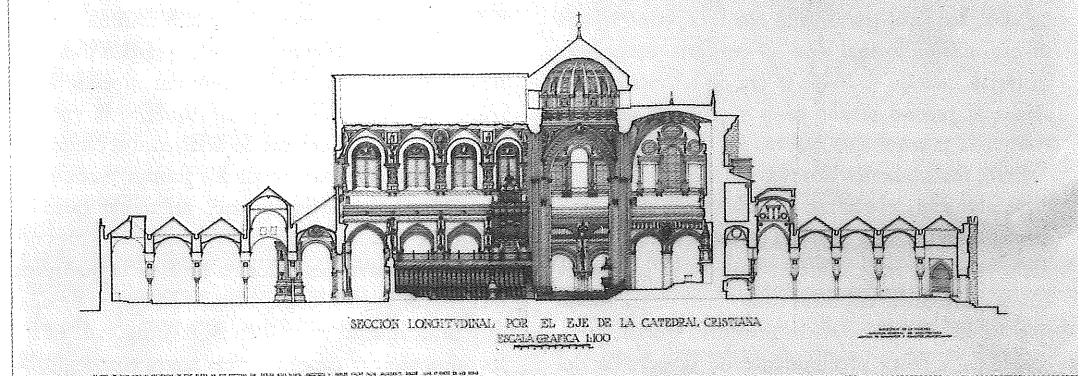


Fig. 31.—Sección transversal del Crucero cortando las naves de la Mezquita que juegan el papel de girolas rectas, según el Servicio de Restauración de la Dirección General de Arquitectura (Ramiro Moya, Carlos Vielba y Juan Gómez de las Heras).

de Almanzor lo que ha de tenerse por responsable tanto de la necesidad de la transformación como, en definitiva, de su propia supervivencia. Y si arqueológicamente puede considerarse más valiosa la conservación del estado original del edificio, ni arquitectónica ni artísticamente es posible decir lo mismo. El edificio, al asumir unas necesidades nuevas y más complejas, sufre una transformación que lo completa, equilibra y matiza. La atractiva superposición y coexistencia de dos concepciones distintas en un solo recinto, de arquitecturas diversas que ocupan un mismo lugar y se presentan inteligentemente trabadas, puso a prueba la fuerza de las fá-

bricas originales, que permanecen por encima de todo cambio y explican totalmente cualquiera de ellos.

Pues se diría que los principios y recursos de composición arquitectónica que hemos ido analizando al estudiar la transformación parecen surgir tanto de las leyes que el propio edificio establecía con respecto a su propia naturaleza formal como de la conciencia, para nosotros desconocida, de sus propios autores. El complejo problema proyectual que supuso la transformación de la mezquita en una catedral cristiana se ató a la persecución de este modelo al tiempo que a la mayor conservación posible del edificio original, que impone así consecuentemente su propia forma como obligada pauta. El atractivo y la definición de ésta última quedan más patentes aún al presentarse transformada.

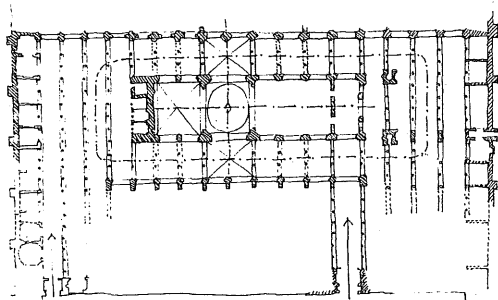


Fig. 32.—Esquema de la planta completa de la Catedral, esto es, con las naves que hacen de girolas rectas y con las Capillas. (Croquis del autor.)

La era de la restauración

A finales del siglo XVIII y principios del XIX puede fijarse el segundo de los dos grandes puntos de inflexión de la vida de la Mezquita de Córdoba al haber concluido la larga transformación que la

convirtió en catedral y empezar, casi con una cierta continuidad, una voluntad bien distinta que conocemos con el nombre de restauración.

El pensamiento ilustrado español, con el descubrimiento de la antigüedad y la afición a la arqueología, iniciará ya a finales del XVIII el incipiente desarrollo de un sentimiento romántico de preferencia por lo exótico y lo oriental, que en nuestro país encontraba un objeto directo de interés en las obras islámicas. Iniciada la decadencia de la tradición renacentista, a la transformación de los monumentos basada en una contribución creativa sobre lo antiguo sucederá la restauración como idea de recuperación del edificio original.

Tres etapas, pues, bien marcadas, han constituido la vida de la mezquita hasta nuestros días: la de fundación y crecimiento, la de transformación cristiana y la de la restauración. Tres transformaciones, en definitiva, del edificio primero. Al iniciar el somero análisis de la última cabe observar como los dos primeros períodos llevaron su actitud algo más allá de sus límites más razonables; o, al menos, una consideración tal puede ser tenida en cuenta. En la parte de fundación y crecimiento, ya se ha señalado sobradamente como la excesiva confianza establecida en la continuidad de la arquitectura original, identificable mediante su módulo, provocó la ampliación de Almanzor, motor de la segunda transformación, y a pesar de que el examen arquitectónico del edificio sobre el que se actuaba evidenciaba en la disposición su propia clausura. En el segundo período, y a pesar asimismo de lo drástico y definitivo de la transformación emprendida, también se va más allá de lo necesario en algunos aspectos, sobre todo en tiempos barrocos con la profusión de decoraciones y con el blanqueo del espacio, por ejemplo, muestras de una inercia en el cambio ya no necesaria y tampoco justificada, en general, por su propia calidad. No fueron estimadas, sin embargo, algunas de las inserciones nuevas propuestas en aquellos tiempos, debido sin duda a su impertinencia con el plan, y que son conocidas por testimonios escritos. Pero, como ya de un modo bien distinto había ocurrido también con el primer cambio de forma de acción sobre el

edificio, los abusos de la transformación anterior convertirán en necesaria, al menos en un principio, la actividad del período siguiente. En este caso, la de restauración.

Aunque puede adelantarse que tampoco esta tercera parte se librará ni de alguna desmedida ambición ni de la tentación de realizar correcciones exageradas y no necesarias según una idea del edificio que no hubiera tenido por norte una interpretación doctrinaria de las cualidades del mismo. El concepto de restauración intervino en la mezquita con frecuencia, no como conservación o recuperación de dichas cualidades, teniendo en cuenta el valor y la inexorable condición transformada del lugar, sino como recuperación pura del edificio islámico. Dar valor tan sólo al período de fundación y crecimiento, al tergiversar su historia real, impidió comprender la acción restauratoria en su verdadera condición de tercer período de cambios por parte de algunos de los que fueron sus propios protagonistas. Caminando así por el espejismo de la vuelta atrás, tal y como si el tiempo pudiera ser desmentido.

A principios del siglo XIX, bajo los auspicios de un obispo ilustrado (24), se inicia la restauración de la mezquita mediante el intento de recuperación del mosaico bizantino del arco del *Mihrab*, que se descubre como parcialmente desaparecido cuando se retira el altar y retablo allí instalados al convertir la *Maksura*²⁵ en cabecera de una basílica. Esta primera actuación, analizada por G. R. Cabrero²⁶, inicia la tercera etapa del edificio de un modo extremadamente sutil y atractivo. En ella se utiliza el concepto de analogía al reponer los mosaicos faltantes en un material similar, pero no idéntico, y con un trazado semejante al original, aunque no mimético con él (V. Fig. 33). El artesano restaurador utilizó el vidrio pintado en vez del mosaico original, pero consciente además de no poder averiguar el dibujo de la decoración de las dovelas faltantes, proyecta un trazado decorativo de tradición clásica que compone un excelente conjunto con los conservados, pero que no los imita. Tanto el distinto material como el diferente dibujo pasan inadvertidos para el espectador no avisado, lográn-

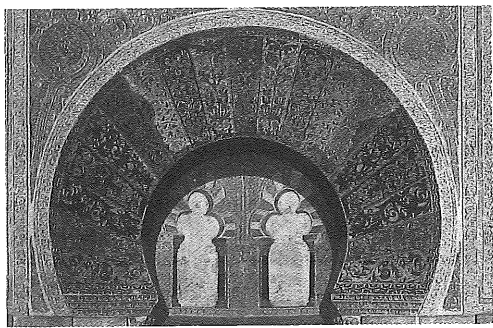


Fig. 33.—Restauración del Mihrab. La parte alta y central del arco es original, siendo nuevas las partes bajas y laterales.

dose de este modo una perfecta unidad visual al tiempo que una precisa distinción arqueológica.

La sutil reconstrucción de este mosaico supone una actitud extremadamente matizada ante la obra antigua, que podría compararse en su propia época tan sólo con las restauraciones neoclásicas del Foro Romano, y que anticipa una mentalidad bastante madura en la consideración de estas cuestiones. Pues dicha mentalidad, históricamente precoz, evidencia y señala las limitaciones inherentes a toda búsqueda de un original como algo en todo caso irremisiblemente perdido, aceptando así tanto la inexorable realidad como la artificiosidad misma del hecho de «restaurar». En cuanto a actitud mental, quedará como un hecho aislado, siendo en el último tercio del siglo cuando se emprendan en el edificio acciones sistemáticas de restauración según la ideología divulgada por la escuela francesa.

El arquitecto Ricardo Velázquez Bosco es encargado de las obras de restauración de la Mezquita de Córdoba cuando éstas se emprenden como obligación del Estado hacia los grandes monumentos nacionales²⁷. Fue, como es sabido, un arquitecto notoriamente sobresaliente dentro de su época, habiendo dejado en Madrid importantes obras de nueva planta²⁸. Alumno de la enseñanza académica evolucionada por la influencia del desarrollo ecléctico del método de Beaux-Arts, tendrá ya una formación historicista de carácter románico que le permitirá acceder con soltura al examen y tratamiento de los edificios ajenos a la tradición rena-

centista. Como restaurador español pertenece a una segunda generación, pues se formó como delineante de Juan de Madrazo en las obras de la Catedral de León, siendo ya su maestro un seguidor de la escuela de Viollet-Le-Duc.

Velázquez Bosco emprenderá en la mezquita muy distintas obras, cuyo somero pero preciso y acertado análisis ha sido realizado recientemente por G. R. Cabrero²⁹, lo que nos exime de tratarlo detalladamente aquí. Su profesionalizada pero ambigua actitud, derivada de las contradicciones de la restauración en estilo y de las difíciles cuestiones que en la mezquita se plantean, convertirá su trabajo en fuertemente desigual, algunas veces confuso, otras clarificador del complejo conjunto.

Un grupo de las obras emprendidas persigue recuperar elementos localizados o puntuales del edificio original y sus valores de riqueza y unidad. Así, eliminará tanto el blanqueo general como los postizos barrocos, por ejemplo, en la Capilla de Villaviciosa, emprendiendo la reconstrucción de los yesos decorativos de algunas puertas exteriores y la completación del mosaico del Mihrab. Ajeno por completo a las sutilezas de la primera restauración del mosaico bizantino y convencido de su conocimiento exacto del original, no dudará en emplear las mismas técnicas, materiales y formas que los antiguos, si bien en éstas últimas se verá obligado a suponer e inventar sin perder por ello la actitud mimética³⁰.

La obra más básica para nuestra consideración global del edificio fue la restitución de las cubiertas de artesonado plano en la ampliación de Alhaquen, operación con la que se violenta intensamente la interpretación barroca en su más atractiva intervención. El proceso se invierte en pos de la obsesiva búsqueda del edificio original; o, mejor dicho, de su imagen. Ya explica G. R. Cabrero³¹ como en esta restitución no se ha advertido, y así despreciado, la rigurosa y sencilla unidad artístico-constructiva que caracterizaba al edificio en su estado primitivo y, concretamente, en sus cubiertas. Es decir, que cuando derriba las bóvedas barrocas y reconstruye el techo plano decorado, realiza éste con gran precisión mimética y buena artesanía,

pero lo convierte en un falso techo al desvincularlo de la verdadera estructura de cubrición compuesta por unas armaduras metálicas ocultas, solución que valora positivamente por la mejor conservación del edificio. Las vigas del techo no son ya los tirantes de las armaduras de madera de las cubiertas, sino una mera representación o recuerdo de ellos. Construcción e imagen se divorcian sin que llegue a percibirse la importancia de una tal ruptura para la construcción islámica, y reflejando como el pensamiento académico de Velázquez es paradójicamente de tradición barroca en algunos de sus conceptos. La persecución del original convierte el pretendido hallazgo en espejismo de su presencia: tal una de las contradicciones más banales y frecuentes de la restauración en estilo.

Pero esta identificación de la arquitectura monumental con su imagen es igualmente prueba de la modernidad de Velázquez, como lo serán también otras soluciones y detalles. Su mentalidad no será, sin embargo, tan avanzada como para comprender el edificio en su transformada realidad y estimar sus consecuentes cualidades. La restitución de las cubiertas aparentemente originales dotó a la mezquita de una cuidada escenografía, pero suprimió gran parte de su buena iluminación, además de la unidad de su espacio. La supuesta recuperación de antiguos valores necesitó sacrificar otros bien concretos, precio que no tuvo que pagar en otros casos de «falso histórico», como en la restauración de las decoraciones de yeso de las puertas exteriores.

No obstante, y aunque la idea que sobre la mezquita se tenga sea la del valor y la recuperación del edificio original, la transformación cristiana no es ignorada ni combatida en sus aspectos más inexorables o claros, y así Velázquez Bosco restaurará la cubierta de la catedral primitiva³². Es de suponer que fue también él quien decidió abrir de nuevo el arco delantero de la Capilla de Villaviciosa que interrumpía la nave central islámica, dejando expedito el itinerario procesional, si bien es probable que pretendiera tan sólo liberar la nave. Asimismo parece probable que fuera Velázquez quien retirara la segunda capilla contigua a la del sagrario y algunos otros cerramientos del lado Sur, quedando sin ellos

un tanto desdibujada la cabecera de la basílica virtual y perdiéndose un poco la línea que equilibra y central la posición del crucero (V. Fig. 12). La conservación de la Capilla Sagrario parece deberse tanto a su importancia institucional y a su autonomía como a sus propias cualidades espaciales y figurativas, señalando los límites de la recuperación del original en aquellos momentos.

Pero los equívocos y ciertos excesos de la era de la restauración se presentan en las intervenciones de Velázquez contenidos y cualificados por su propio rigor y buen hacer, así como por disponer normalmente en su época de materiales y artesanos similares a los originales. La mentalidad subyacente, la recuperación del edificio primitivo, constituirá sin embargo un falso rumbo por el que personalidades menos formadas y tiempos menos delicados discurrirán con poca fortuna.

Posteriormente a la etapa de Velázquez Bosco, se realizarán algunas obras de conservación y de dotación de instalaciones también destinadas al mismo fin, quedando el edificio durante algunos años bajo la protección de ideas influidas por la Escuela Italiana. No será hasta fechas bien recientes³³ cuando, tras una curiosa polémica originada por la grotesca idea de derribar el gran crucero y restituir por completo la mezquita original, se continúe la acción de Velázquez de restitución de las cubiertas primitivas, uniendo al anacronismo y al error la muy escasa calidad técnica y arquitectónica. Fue una desgracia para el edificio, cometida por mentalidades simples, que nos previene de cuanto acciones tan obvias como equivocadas son fácilmente posibles. Perdida para siempre la unidad islámica originaria, desaparece ahora en parte la cristiana al perseguir aquélla, y un importante sector del edificio se sume prácticamente en las tinieblas.

Consideraciones más acertadas han llevado ahora a restaurar las cubiertas barrocas y lucernarios que habían permanecido sin retirar, si bien la unidad está rota³⁴. Ya la actuación general de Velázquez Bosco había tendido a que las distintas partes del edificio pusieran más de manifiesto su singular personalidad, diferenciándose entre sí, acusando el punto de vista arqueológico, y poniendo más en

evidencia la articulada conjunción formal que constituyen. Velázquez corrigió excesos de la transformación, tendiendo a valorar así la composición del conjunto aunque no tuviera intención de hacerlo. Pero en otros aspectos de su trabajo y en el de algunos de los que le sucedieron no se operó en favor del mismo equilibrio, como si el edificio estuviera condenado a no encontrarlo nunca.

La mezquita-catedral completa, en su atractivo y complicado valor, es, en todo caso, la idea real de edificio que hemos de estimar y conservar. Aquella única que podrá guiar en el futuro sus ahora imprevisibles necesidades o cambios.

Conclusión

La cualificación arquitectónica de la transformación de la mezquita consistió, en definitiva, en descubrir la verdadera naturaleza compositiva del edificio; esto es, la sutil y compleja estructura formal resultante de una configuración tan simple y de un crecimiento en apariencia continuo. Consistió así, sobre todo, en entender la indeterminación del espacio primitivo y su pretendida unidad como una falsa idea, descubriendo el doble carácter perceptivo del mismo según se atiende a una u otra de las orientaciones del plano, así como las contradicciones establecidas en éste según se examine su planimetría y construcción o se experimente su resultado espacial concreto.

El hecho de partir para su realización de las columnas romanas expoliadas, fijará un pie forzado que dotará el edificio de ricas y ambiguas cualidades. El bosque columnario, en su apertura espacial, provocará la imagen y la realidad funcional de un recinto indeterminado y continuo. Pero el pequeño tamaño de las columnas y la necesidad de estabilizarlas llevará a la espectacular y feliz solución constructiva que soporta las cubiertas. La brillantez y cualidades de esta solución competirá con el efecto de las naves que ella misma configura, destruyéndolo en gran parte al oponerle otra visión alternativa.

Recordemos como, por otro lado, la mezquita

precisaba tan sólo de un espacio orientado y continuo en el que la anchura toma un valor definitivo. Pero el tamaño, la forma y la estructuración interna del recinto son parámetros de su condición individual; condición opuesta a la idea inmediata de indiferencia con respecto a ellos que parece sugerir la naturaleza repetitiva del módulo arquitectónico. El período de fundación y crecimiento del edificio interpretará estas cuestiones de modo diverso, realizándose las ampliaciones fiadas en el hecho común de la repetición, y provocando importantes cambios que, en aparente paradoja, se producen al crecer con una arquitectura idéntica. El edificio final reflejará en extremo toda su ambigüedad y abstracción, ofreciéndose como trama constructiva que ocupar y ordenar.

Fue así la propia mezquita quien obligó a concebir la catedral cristiana como algo que dotara de un sentido arquitectónico concreto a sus dos direcciones, adoptando la articulación dada a ambas como estructura propia, y compatibilizándola con la apertura espacial. La aceptación y buen entendimiento de la construcción primitiva conduce el acierto y la precisión de las operaciones transformadoras hacia dicha integración, que consolidará el crucero, y en relación a la cual obligadamente han de producirse tanto las realizaciones complementarias como la misma restauración.

L. Moya y R. Moneo coinciden en apreciar la básica servidumbre de la situación transformada con respecto a las leyes arquitectónicas de la mezquita, que permanecen por encima de aquélla. Moneo precisa como los principios de la disciplina establecidos por el arquitecto fijan la imagen y la estructura del edificio sin verse alteradas por las intervenciones posteriores³⁵. Moya señala como la catedral no destruye la mezquita en cuanto ésta subsiste a través de cualquier fragmento suficientemente grande, al ser indefinido su sistema arquitectónico³⁶.

Podría añadirse, sin embargo, que el descubrimiento de la ambigüedad del recinto originario obligó a darle un sentido nuevo y propio sin posibilidad de destruir el antiguo. La transformación lo conseguirá no sólo siguiendo las leyes formales del

edificio —los principios de la disciplina—, sino eligiendo entre ellas para favorecer unas y eliminar otras. Esto es, identificando las virtudes y ricos caracteres de la arquitectura primitiva, pero también sus debilidades e indecisiones, sus cuestiones no resueltas.

Los principios arquitectónicos de los edificios son así interpretados por las transformaciones que sobre ellos se realizan tanto para respetarlos como para negarlos, resolviendo necesariamente las contradicciones proyectuales que tantas veces permanecen en ellos desde su mismo origen y que tan frecuentemente explican la causa misma de la transformación. Serán estas mismas contradicciones las que se revelen como base obligada de la creación de una nueva, o relativamente nueva, estructura formal, que afirma y niega la antigua sin eliminarla, resolviendo sus problemas por conversión en valores formales. El resultado concreto en el caso de la Mezquita de Córdoba, tan sometido siempre a debates y preferencias, no puede esconder su alta cualificación en el campo de la manipulación compleja y sutil de las leyes y recursos de la Composición Arquitectónica, ya fuera ésta completamente premeditada y consciente por parte de sus autores —como parece ocurrir en el a todas luces intencionado caso del crucero—, ya fuera un producto más instintivo y debido a la calidad del oficio profesional, en el que gran parte de la lucidez en la interpretación haya sido ahorrada por las inexorables leyes de lo existente.

La disciplina de la arquitectura brilla así, en todo caso, como la única clave segura desde la que interpretar cualquiera que sea la cuestión. Sus principios y recursos, en su referencia a objetos y elementos materiales concretos y a sus efectos, evitan cualquiera que fuere ilusión ideal, para reducir todo debate a realidades físicas exactas y, así, históricas, temporales. La única mezquita que podemos en cualquier caso considerar hoy es la que hoy existe: toda otra mezquita anterior puede ser imaginada, dibujada y hasta construida, pero nunca recuperada. Cualquier cosa que hagamos será inexorablemente nueva, por lo que para ser pertinente necesitará añadir, sin restar ningún otro, valores

arquitectónicos reales capaces de integrarse en la totalidad y mejorarla todavía.

Notas

1. En la bibliografía española destacan las obras: L. Torres Balbás, *Arte Califal y La Mezquita de Córdoba y las ruinas de Medina-Al-Zahara*; M. Gómez Moreno, *El arte árabe español hasta los almohades*; F. Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura Española*.

2. Para la catedral cristiana de Córdoba v. F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI (Col. Ars. Hispaniae)*. Chueca relata la polémica surgida en torno a la transformación, la posición del emperador y el equívoco de éste que, después de haber dado la razón al obispo para que construyera la catedral, quedó horrorizado al ver la obra iniciada. Aunque no la prohibió, su reacción provocó que se paralizara durante mucho tiempo, no completándose hasta el siglo siguiente. Hernán Ruiz el Viejo tuvo que derribar toda la parte central del edificio, incluso por problemas de ruina, reconstruyendo después todos los tramos que tienen hoy cubierta gótica. Probablemente la imagen inicial de este derribo fue la desoladora visión de Carlos I.

V. también el reciente trabajo (editado en su día por G. R. Cabrero y quien esto escribe conjuntamente con una versión resumida del presente texto) de: R. Moneo Vallés, *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba*. V. asimismo: M. Soria y G. Kubler, *Art and Architecture in Spain in Portugal*; P. Navascués, edición de *El libro de la Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*; A. de la Banda, *Hernán Ruiz II*. El levantamiento de la planta del crucero fue realizado por V. Lampérez y Romea para su obra: *La arquitectura cristiana*.

3. Dejando al margen el escrito del autor antecedente del actual (A. Capitel), *La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la Mezquita*, la transformación cristiana como tal hecho y problema compositivo sólo es tratado en alguna medida por el interesante y citado texto de R. Moneo, y en términos similares a los de este trabajo en ciertos aspectos. V. asimismo: L. Moya Blanco, *Sobre las dos maneras de composición en la Mezquita Catedral de Córdoba*, corto texto escrito para defender la existencia del crucero-catedral frente a los partidarios de retirarlo.

4. V. nota 1.

5. V. nota 1. Como intencionada síntesis puede verse: R. Moneo, *op. cit.*

6. V. nota 1.

7. La estructura formal de la mezquita influye sobre quien penetra en su interior a través de una impronta escénica o visual casi pura, del tipo señalado al efecto por F. Chueca en los *Invariantes castizos*, aunque más compleja. Físicamente no existe obstrucción alguna en el es-

pacio interior, ya que las puntuales columnas hacen que sea y aparezca expedito en cualquiera que fuere la dirección o itinerario. La percepción recibe y combina esta sensación de libertad de recorrido e indiferenciación del recinto con las poderosas indicaciones escénicas, de fuerte ordenación visual del mismo.

8. Algunos de los historiadores citados advierten la condición más occidental del carácter de la composición en la mezquita ampliada por Alhaquen, y la más islámica, en cuanto indiferenciada, de la de Almanzor. Es lógico que, cuando los arquitectos de Alhaquen se plantean ampliar, se vieran obligados a articular el espacio, lo que forzosamente ha de llevarles a una mayor cercanía con el entendimiento cristiano del mismo.

9. Ya en tiempos de Almanzor se había descubierto que no era la del Sur de la Meca. Habiéndose pensado cambiarla, finalmente se piensa en favorecer la tradición cordobesa.

10. V. al respecto, M. Gómez Moreno, *op. cit.*, y F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Asimismo L. Torres Balbás, *op. cit.* La explicación del primero sobre el ambiente y significado del interior de la mezquita y la del segundo sobre la idea escenográfica del espacio islámico ahorran cualquier insistencia en el tema. Fue Torres Balbás quien se refirió a los decisivos cambios ambientales realizados por la transformación y su importancia al desvirtuar los efectos originales.

11. V. nota 1.

12. V. F. Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura española, cit.*

13. V. nota 2.

14. A éste, muerto en 1547 cuando, al parecer, la obra se encontraba detenida, le sucederá su hijo, Hernán Ruiz el Joven, que fallece a su vez en 1569. En 1607 se cubre el crucero bajo la dirección de Juan de Oliva. Algunos historiadores discuten estos datos y añaden otras intervenciones. Ello explica en cierto modo el complejo tratamiento formal, figurativamente muy diverso en distintas partes de la obra. A ello se refiere F. Chueca. V. nota 2.

15. L. Torres Balbás admite la transformación cristiana como precio a pagar por la conservación parcial de la mezquita. (V. obras citadas en nota 1). Ya se ha dicho como la transformación recibió siempre críticas muy duras. R. Moneo (*op. cit.*) señala como Chueca llega a dudar sobre la conveniencia de su eliminación. M. Gómez Moreno critica tanto la transformación como las reconstrucciones en pos del original islámico de Ricardo Velázquez Bosco.

16. Acaso la oposición a la obra cristiana en su propia época tuvo importancia en cuanto a provocar un enorme cuidado en la forma de inserción. Hernán Ruiz tuvo en todo caso gran habilidad para proyectarlo, aún cuando en la ejecución se vio obligado a desmontar y reconstruir tramos de la mezquita que no se suprimían (V. nota 2).

17. R. Moneo (*op. cit.*) elogia en algún aspecto la co-

múnmente menos valorada ampliación de Almanzor, aún reconociendo la falta de unidad real que provoca y como será la construcción del crucero precisamente quien la recupere.

18. Véase como en esta lograda composición se fuerzan las cosas desde el punto de vista constructivo: el excesivo peso del paño superior ha hecho atimpanar uno de los arcos originales.

19. Para estas y otras precisiones de la transformación V., por ej., R. Castejón, *La Mezquita Alfama de Córdoba* (V. bibliografía).

20. Naturalmente dichas acciones no se producen de modo necesariamente consciente frente a los temas explicados.

21. Probablemente el arco fuera cerrado al construirse la catedral primitiva e interpretar la mezquita en el sentido Este-Oeste. Si no necesitó abrirse, se valoró en todo caso de nuevo a raíz de la construcción del crucero, como ya se había señalado y como demuestra su decoración, y en favor de la importante articulación descrita como itinerario procesional. El arco fue posteriormente cerrado, tal vez en tiempos barrocos. Vuelve a abrirlo, con toda probabilidad, Velázquez Bosco, quien tiene el buen criterio de no retirar la decoración cristiana. En el plano de Gómez Moreno, al ser el del estado anterior a la restauración, no figura, lo que puede haber llevado a algunos ensayistas que han utilizado dicho plano como referencia, como es el caso de R. Moneo, a no poder observar la integración «quebrada» entre crucero y nave principal islámica.

22. V. R. Castejón, *op. cit.* Cuando se cambian las cubiertas por su ruina y deterioro se produjo, según este historiador, una gran aceptación popular de la solución realizada. Sin duda esta aceptación no era ajena a la buena visión de la espectacularidad del espacio por la luz cenital.

23. Es de suponer que fue Velázquez Bosco quien retira tanto todas las decoraciones barrocas de yeso como el blanqueo general del espacio, del que se conservan fotografías. Este aspecto blanqueado no dejaba de tener interés como expresión de la mezquita convertida por completo en un edificio barroco.

24. V. R. Castejón, *op. cit.*

25. Con este nombre se conoce el conjunto compuesto por los tres tramos de lucernarios anteriores al Mihrab.

26. V. G. Ruiz Cabrero, *La Mezquita- Catedral de Córdoba. Doce proyectos de Velázquez Bosco*.

27. La época de la restauración se emprende fundamentalmente, dejando aparte la de los mosaicos del Mihrab, bajo los auspicios del Estado, y no de la Iglesia. Esto es, ya no bajo la óptica del uso del edificio, sino bajo una visión culturalista y arqueológica antes no existente. Este cambio de interpretación del edificio dividirá ambas épocas de forma tajante.

28. Para la obra de Velázquez y la arquitectura de su tiempo V. P. Navascués, *Arquitectura y arquitectos madri-*

leños del siglo XIX. Su condición de *violletiano español*, en cuanto discípulo de Madrazo, y su práctica de una arquitectura historicista no exenta de aproximaciones «castizas» explican en cierto modo algunas de sus actuaciones y posiciones en la Mezquita de Córdoba.

29. G. Ruiz Cabrero, *op. cit.* Entre las investigaciones de este arquitecto, actual restaurador de la mezquita-catedral, figura el hallazgo de algunas pintorescas ideas de Velázquez sobre las cubiertas del edificio, expuestas en las memorias de los proyectos de reconstrucción de éstas.

30. V. G. Ruiz Cabrero, *op. cit.*

31. *Ibíd.*

32. *Ibíd.*

33. Fue a principios de los años 70 cuando, a iniciativa de arquitectos funcionarios de la Dirección General de

Arquitectura, se propone la idea de «retirar» (?) la catedral. Gabriel Alomar, entonces Inspector General de Monumentos, se opone a la iniciativa apoyado internacionalmente. El escrito de Luis Moya citado aparece asimismo como defensa de la existencia de la catedral. La inoportuna y descualificada continuación de la reconstrucción de las cubiertas primitivas fue desautorizada e interrumpida por Dionisio Hernández Gil, al final de la década, siendo también Inspector General.

34. Al cargo de las nuevas obras de restauración de las cubiertas barrocas y otras estuvieron los arquitectos Rafael Moneo y Gabriel Ruiz Cabrero. Obra de éste último fue la anterior restauración del jardín y el afortunado derribo de los cierres de las galerías de éste.

35. R. Moneo, *op. cit.*

36. L. Moya, *op. cit.*

El palacio de Carlos I en la Alhambra

Intervenciones en los grandes monumentos islámicos II

El palacio que proyectó Machuca en la Alhambra como edificio representativo y residencial para el Emperador Carlos ha sido ya convenientemente valorado por la Historia del Arte como una pieza singular y extremadamente valiosa del Renacimiento español, como es bien sabido¹. Pero, por el contrario, el hecho de que esta fábrica nueva se insertara en el conjunto de los antiguos palacios reales, no ha sido examinado, sin embargo, en lo que de problema arquitectónico específico suponía, al menos con el detenimiento necesario. Sólo en contadas ocasiones se han referido los estudiosos a este tema, y, por lo general, para lamentar como desafortunada e inoportuna la contigüidad entre ambos conjuntos.

Este singular ejemplo de inserción es incluso entendido y citado con alguna frecuencia como una de las pruebas de cuanto la arquitectura renacentista desestimaba todo arte que no fuera clásico, antiguo o propio, tendiendo a imponerlo como transformación de las construcciones medievales y despreciando el posible acuerdo o la relación cuidada que valorase lo preexistente. El palacio de Machuca suele verse, pues, en una relación azarosa o descuidada con respecto a la Alhambra; esto es, no intencionada, ya que reconocerla como una equivocación supone admitir al menos una intención concreta. Palacio y Alhambra se han estudiado por separado, como corresponde a sus distintas archi-

tecturas², interpretando su contigüidad como un avatar histórico, como una simple yuxtaposición despojada de consideraciones artísticas.

Se intentará demostrar en estas páginas como arquitectónicamente no es así de hecho; esto es, en la realidad compositiva concreta, del mismo modo que tampoco parece haberlo sido en las propias conciencias de quienes lo pensaron³. Pues el palacio nuevo, como quedará argumentado, aún sin hipotecar su condición simbólica y purista «a la romana» y proponiéndose como edificio ideal, nace además como idea al servicio de la interpretación que de la Alhambra se hizo, relacionándose intencionadamente con el previo conjunto y pretendiendo darle, sin merma, una nueva unidad. Ciertamente fue que se operó por contraste figurativo y volumétrico, sin promediar aparentemente analogía formal alguna, pero tal característica no es condición que impida un acuerdo arquitectónico satisfactorio, ni siquiera en el plano estrictamente visual. La intención de construir una forma armónica y perfecta, origen del citado contraste, parece haber supuesto, desde luego, el afán de competir y superar la persuasiva fascinación de los palacios nazaries, pero ello no impide que esta misma competencia se presente asimismo como una primera y principal cualificación de lo nuevo en cuanto valor de garantía de la superposición misma. Pero además, y como luego se verá, al ser llevados a la perfección por el

reconocimiento del exquisito valor de lo antiguo, los promotores y artífices del palacio pretenderán con él articular coherentemente el conjunto completo.

Machuca dispone el palacio ⁴ como pieza principal de un conjunto mayor que no llegará a realizarse (V. Fig. 1), situado al Sur de lo antiguo para resolver su remate y demoliendo un arrabal de asentamiento improvisado a raíz de la conquista de la ciudad. Una tal posición, prácticamente obligada dado el tamaño de lo proyectado, situaba a las nuevas construcciones como entrada al conjunto general. Esto es, como puerta de los admirados palacios islámicos.

En su observación de la planta Manfredo Tafuri llama al palacio «Sello» imperial, signo de posesión

de la totalidad ⁵, y es cierto que esta imagen literaria describe con lucidez la impronta planimétrica al revelar indeleblemente la intención proyectual de competencia, superación y apropiación que hemos aludido. Pero la Alhambra, con reformas cuidadosas y de escasa impronta, había sido usada ya por los Reyes Católicos y por los propios emperadores, siendo el gusto de Carlos y su esposa por residir allí lo que les llevará a pensar en un establecimiento de temporada, pero de carácter definitivo. Por encima de las apreciaciones del Emperador ⁶ que deseaba al parecer un añadido o reforma más sencilla, se impondrá la apreciación de la necesidad cortesana de disponer de espacios occidentales representativos y la voluntad arquitectónica de resolver adecuadamente el remate Sur del conjunto.

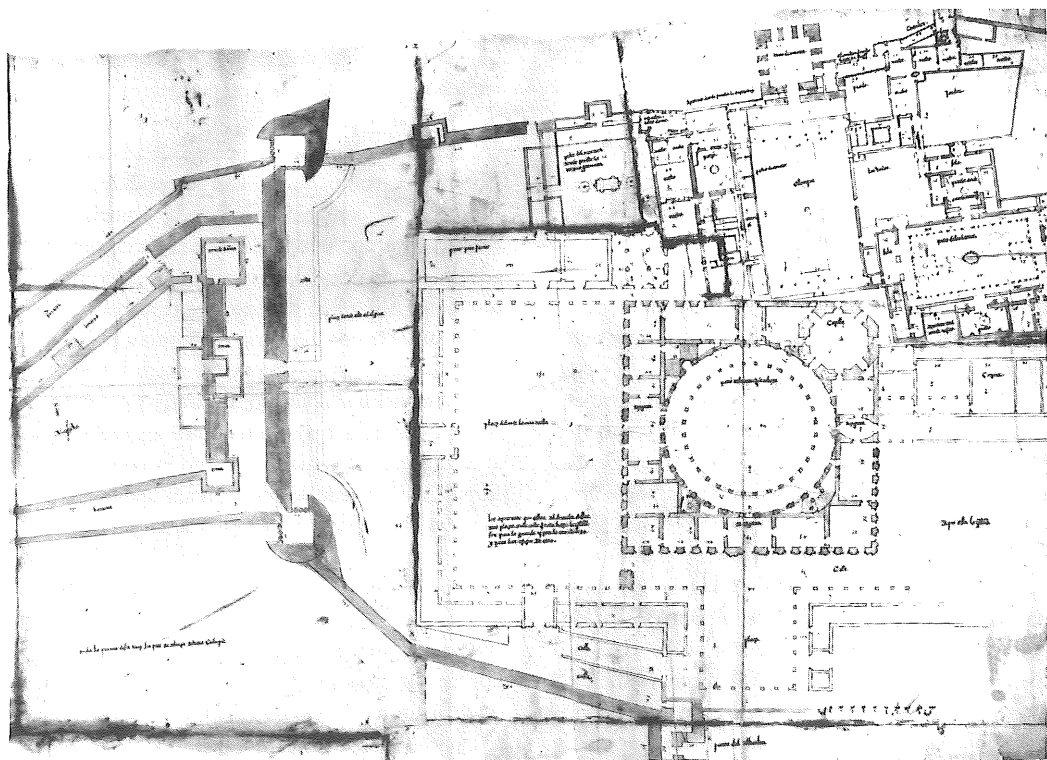


Fig. 1.—Plano original de Machuca del conjunto proyectado para completar la Alhambra. (Con autorización del Patrimonio Nacional, Biblioteca del Palacio Real, Madrid.)

Así, lo que podía haber sido un simple sello o signo de posesión estrictamente hablando — pues, en extremo, el Emperador podía haber significado el cambio con una portada o hasta con la única ayuda de un gran escudo—, se convierte en impronta gigantesca sobre la propia Tierra señalando la huella de un ser superior, identificable en su mayor nitidez sólo a vista de pájaro. El nuevo escudo se convierte en un conjunto de edificios que intenta poseer la Alhambra al integrarla en su propia ordenación. El palacio imperial aspira a protagonizar el conjunto total al resolver precisamente su necesaria y nueva unidad, como tendremos oportunidad de examinar, pero no pierde tampoco el carácter de Puerta Monumental, de Portada Nueva, de Arco de Triunfo que prepara y da paso a los palacios nazaríes, verdadero tesoro, por un lado, y verdadero hogar, por otro.

La posición del palacio nuevo, esviada en un ángulo de pocos grados frente a lo antiguo, expresa una aparente autonomía de la inserción y da lugar a la imagen del «sello», pero se explica, en un primer aspecto, mediante el conjunto general no del todo construido (V. Fig. 1). La gran plaza de Armas que incluía el amplio programa debía situarse al Oeste del palacio como único lugar en que podía desarrollarse el tamaño exigido para ella. Así, la cercanía de los pórticos de la plaza con respecto a la Alcazaba hacía conveniente un cierto paralelismo, no completamente propuesto, con los bastiones próximos, resultando el conjunto nuevo ligeramente divergente tanto de éstos como de los ejes de los palacios islámicos. La relación con ambas fábricas era así aceptable, contribuyendo a integrarlas entre sí y permitiendo que el nuevo conjunto conservara su propia ortogonalidad, al tiempo que estableciendo una adecuada conexión con el existente acceso.

Otro elemento no construido, el atrio, o patio pequeño exterior, proyectado en el eje de la fachada Sur, adquiere una buena colocación mediante la posición esviada. Asimismo la divergencia de ejes se adapta a la condición del cuerpo Sur del Patio de los Leones, de forma trapezoidal, y así con su muro trasero prácticamente en coincidencia con los ejes

nuevos. Un nuevo pabellón, tampoco construido, hubiera servido de remate de este cuerpo, aprovechando su esviaje. La adaptación al lugar, esto es, a la presencia de la Alcazaba, a la forma y topografía del terreno y al acceso, además del buen remate de este cuerpo, aprovechando su esviaje. La adaptación al lugar, esto es, a la presencia de la Alcazaba, a la forma y topografía del terreno y al acceso, además del buen remate del conjunto por el SE, conducen la ordenación y el cambio de ejes que con respecto a los antiguos se introduce y mediante una orientación que ya marcaba, al parecer, la antigua Calle Real del arrabal cristiano derribado. Con la sola construcción del palacio, y no del conjunto completo proyectado por Machuca, el efecto de orden es hoy igualmente preciso ⁷.

Pero es esta solitaria construcción del palacio nuevo, sin la composición general que lo completaba, la que esconde su condición de pieza principal de un conjunto, exhibiendo, frente a lo que hubiera sido éste, su naturaleza cuasi exenta y, así, su aparente autonomía. Sólo si se analiza la composición arquitectónica del edificio, en el sentido de comprender su estructura formal, podremos ver con claridad su intencionada y completa condición.

Partamos para ello del esquema aproximado que, según Rosenthal ⁸, tenía el proyecto en 1528 (V. Fig. 2). Continuó siendo éste, en efecto, el esquema formal puro en el que el proyecto sigue basándose en su versión definitiva y construida, pero lejos de configurarse finalmente atendiendo tan sólo a la forma autónoma que el esquema expresa, véase en el conjunto como la forma palacial corresponde a un centro articulador, a un edificio que actúa como *rótula* de los demás. Y es precisamente este papel compositivo fundamental lo que permite al edificio conservar casi completamente su pureza formal al encargarse de dar cohesión a un conjunto no homogéneo, aunque con características estructurales comunes. La función de *rótula* se basa en dos mecanismos compositivos presentes en el esquema, y partes, por lo tanto, de la definición unitaria e ideal de la forma, coincidencia por cierto en la que ésta se revela precisamente como

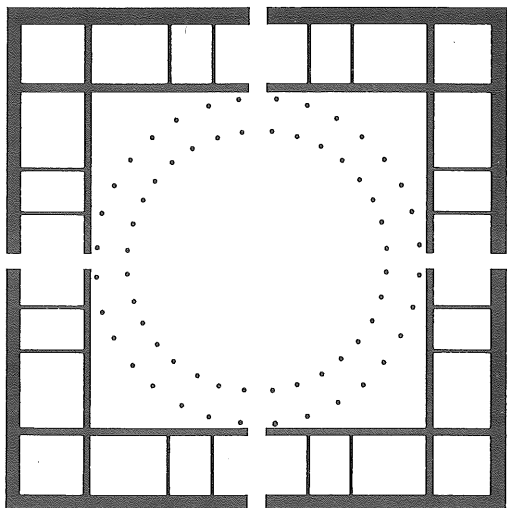


Fig. 2.—Esquema del proyecto del Palacio en 1528, según E. E. Rosenthal.

instrumento. Es el primero el de la configuración cuadrada con un patio circular, unidad formal absoluta que desdibujará, sin embargo, la fuerza de los ejes al no definir éstos itinerarios concretos y al cruzarse en un espacio que, por su forma redonda, tiende a eliminarlos. El segundo está compuesto por la importancia que, en aparente paradoja, toman los ejes al definir las entradas y dividir mediante ellas la planta baja, constituyendo el mecanismo estratégico de conexión del conjunto.

Si observamos ahora la planta real del Palacio Nuevo (V. Fig. 3), veremos como se conservan en ella los mecanismos descritos en el esquema anterior, esto es, la estructura formal de rótula unitaria y ejes que articula el conjunto, al tiempo que el proyecto se ha adaptado ya tanto al programa como a los matices precisos de su función ordenadora. Es ahora la capilla quien desmiente la simetría central sin eliminar los instrumentos explicados, y situada y configurada de modo que sea capaz de suavizar, con la ayuda de la divergencia frente a lo antiguo, la esquina que planteaba el más difícil encuentro (V. Fig. 4). Los zaguanes, colocados todos en los ejes, presentan sin embargo sus radicales diferencias y, con ellas, el muy distinto valor dado a las entradas y, por lo tanto, a la relación del pala-

cio con los diversos espacios o lugares exteriores a él. El troceo de las crujías y la utilización de los triángulos mixtilíneos con las distintas escaleras (V. Fig. 5) permiten la variación de las soluciones interiores de esquina, que atienden a su propia necesidad y se desprecupan de la simetría general, acomodando el programa a una forma regular que, definida visualmente por el volumen exterior y por el patio, permanece aparentemente incólume. El palacio presenta así una unidad arquitectónica notoriamente exhibida que convive con una relativa diversidad.

Así, y a despecho de su forma pregnante, el palacio de Machuca no puede entenderse como un antecedente del manierismo más abstracto, sea éste el de algunas de las obras de Palladio, el de Vignola en la Villa Farnesio en Caprarola, o, si se prefiriera, el de Herrera en la Lonja sevillana. Pues en el edificio de Granada se establece un juego complejo entre perfección clásica ideal y requerimientos de su propio interior, o del contorno, propio en realidad del primer renacimiento, y mucho más lejano de lo que a primera vista pudiera parecer con respecto a los instrumentos compositivos de las arquitecturas citadas. De entre los antecedentes o refe-

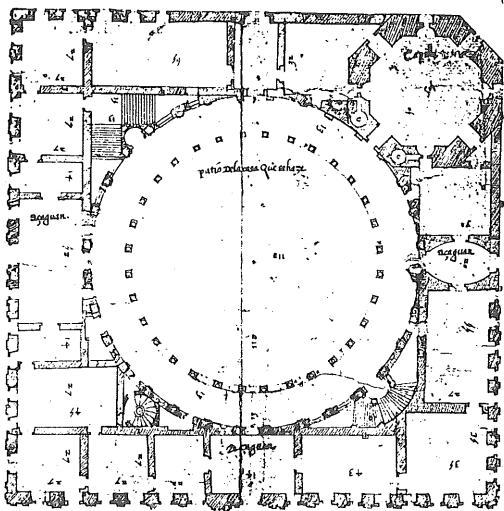


Fig. 3.—Planta del Palacio por separado. (Detalle del plano de Machuca.)

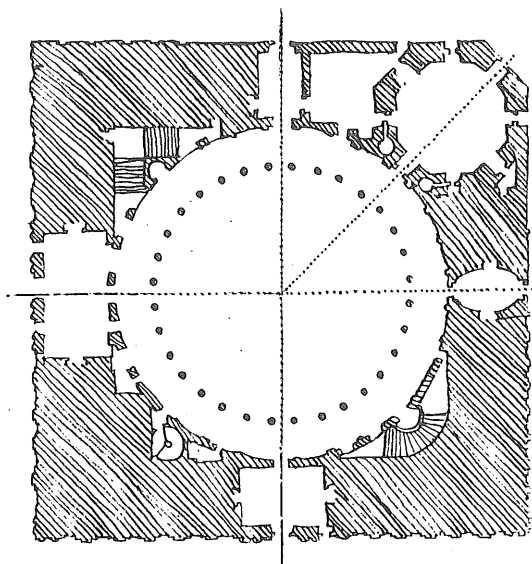


Fig. 4.—Esquema del Palacio destacando la complejidad formal y el nuevo eje que establece la posición de la Capilla. (Croquis del autor.)

rentes que citan los historiadores que se han ocupado del edificio ⁹ pueden considerarse los más oportunos desde el punto de vista de este trabajo tres casos concretos, el proyecto de Bramante para el Templete y la Plaza de San Pietro in Montorio, el plano de convento atribuido a Peruzzi que cita y reproduce Rosenthal y el proyecto de Villa Madama, en Roma, atribuido a Rafael.

El proyecto de Bramante es una comparación de interés en cuanto el mismo muestra la absoluta regularidad del espacio circular, su apertura por los cuatro semi-ejes y la conexión de éstos con temas formales diferentes. En la planta del convento de Peruzzi, por darse de otro modo estas mismas cuestiones, existir una libre y similar disposición de los triángulos mixtilíneos resultantes de la suma de cuadrado y círculo, y pertenecer a un conjunto de forma total no regular. Es en el proyecto de villa Madama, por último, donde, si bien existe una estructura formal poco parecida y una mayor complejidad más allá del patio, se produce un mayor parentesco conceptual de los instrumentos compositivos en cuanto dicho patio se relaciona y conecta con los diversos elementos de la villa mediante

aperturas en los ejes, pero sin que se establezca ninguna relación de unidad entre las partes.

Es en todo caso en esta filiación compositiva donde debe encuadrarse el Palacio de Granada, ajeno como se ha dicho a la abstracción de algunas arquitecturas posteriores. La abstracción manierista, fuera ésta de tipo palladiano, vignolesco o herreriano, surge como derivada de la voluntaria condición exenta, completamente autónoma, del edificio, que se atiene así a leyes formales propias y absolutas, en las que la geometría regular y la simetría toman un valor extremo, y cuyas hipotéticas conexiones o ampliaciones sólo podrían aparecer incluidas y dominadas por el mismo y abstracto mundo formal. La contemplación de la Villa Rotonda de Palladio y de uno de los proyectos basados en ampliarla muestran con evidencia lo que se está explicando.

En el palacio de Machuca la regularidad del objeto implantado significa, desde luego, la no renuncia a una forma ideal valorada en sí misma, además de un medio para dotar de unidad al conjunto sin necesidad de imponerle sus, en parte abstractas, reglas formales. El hecho de que fuera pen-

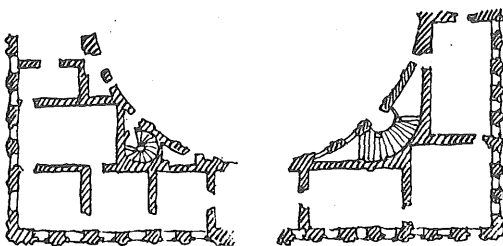
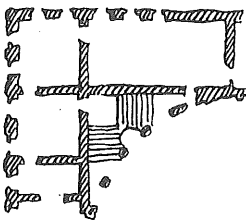
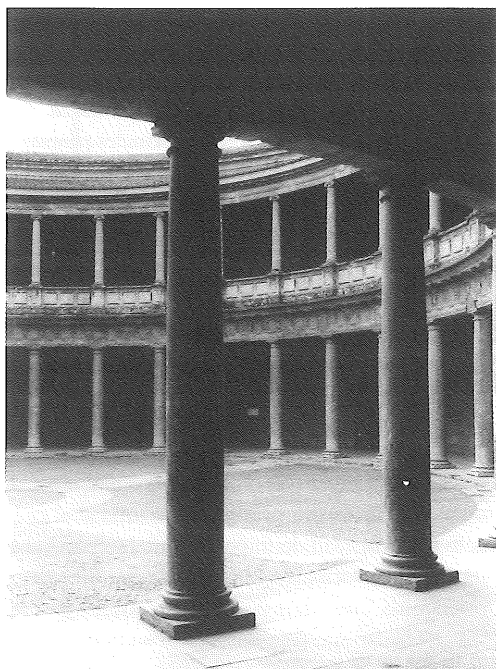


Fig. 5.—Esquema parcial del Palacio destacando la diferente configuración de escaleras y de disposiciones de interiores. (Croquis del autor.)

sado no tan cuasi-exento como hoy aparece, y la no uniformidad del conjunto que debía haberlo completado confirman su condición de pieza absoluta y unitaria preparada para atender una totalidad distinta y diversificada.



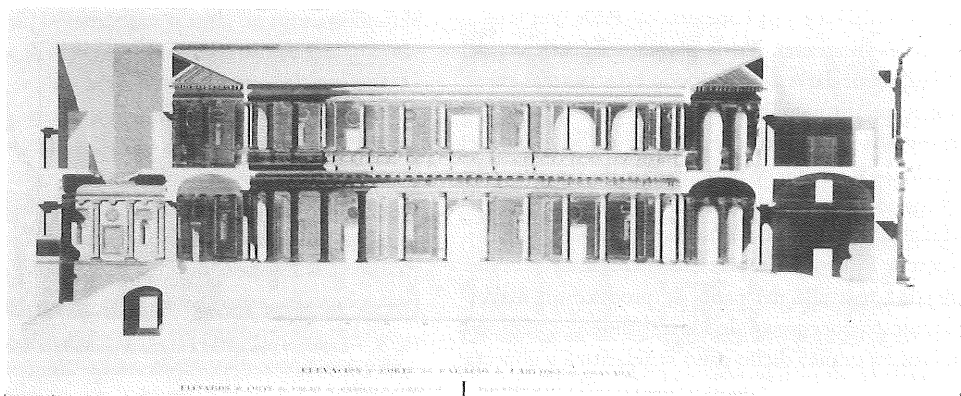
a

Fig. 6.—a) Vista del patio interior.

b) Sección por el patio, de los arquitectos Hermosilla, Arnal y Villanueva.

La unidad absoluta pertenece así al volumen, expresión de la planta, y, naturalmente, al patio, garante de la pureza clásica y de la uniformidad, y emblema simbólico por excelencia (V. Fig. 6). Rafael en Villa Madama empleó mecanismos similares al concepto general que en Granada interesa, pero acusando el contraste entre la unidad y la variedad al tratarse de la formación de un único organismo, solución a un problema complejo pero de una escala mucho menor. En Granada, la colocación del palacio en el terreno, el distinto valor que debido a ella toman las fachadas, y las variaciones formales de algunos elementos son suficientes para dotar de la diversidad necesaria para la inserción buscada sin destruir la ilusión formal unitaria y absoluta.

El simbólico y puro volumen se presentará así bien diferenciado según sea el caso. La fachada Oeste, la que mira a la Alcazaba y es perpendicular al acceso, se concibe como la principal, pues el palacio se coloca de tal modo que, al acceder por la rampa desde la Puerta de la Justicia (V. Fig. 1), se rebasa la posible relación con la fachada Sur, accediendo a lo que se proyectó como plaza, y hoy es explanada-jardín, y percibiendo por primera vez completa la imagen del palacio que se presenta en escorzo (V. Fig. 7). Toda relación del itinerario de acceso con los ejes del edificio es así evitada, mientras los poderosos planos del cuadrado prisma pala-



b



a



b

Fig. 7.—Vista de escorzo de la fachada Oeste o principal desde el itinerario de acceso (a y b).

cial, sin dejar de ser tales, se diferencian y matizan según el espacio exterior que afectan con su presencia o según el contacto con lo antiguo que tienen. La magnífica fachada principal, concebida en principio por Machuca ¹⁰, pero producto de la intervención en el tiempo de varios arquitectos en lo que se refiere al diseño definitivo de la portada, define y cualifica con su completa y rotunda presencia la lonja o plaza virtual, residuo de la proyectada, y desde la que aquélla puede observarse completa, en su expresión de la unidad formal del edificio y de su poder para configurar el espacio exterior. La portada central de la fachada expresa rotundamente la puerta como punto por donde continúa el itinerario que en la rampa de acceso se había iniciado, y que hace entender el palacio como gran Arco de Triunfo, signo de posesión imperial de los palacios nazaríes y pórtico que prepara para su disfrute. De la atención consciente a este itinerario da prueba el cuidado que se ha tenido en transformar simbólicamente el acceso con esta nueva puerta y otros elementos ¹¹, preparando así, desde el principio de la ascensión a la ciudadela, un cuidado camino arquitectónico que acepta el itinerario y se apropia de él.

La sucesión formada por la puerta nueva, el pórtico de la plaza no construida, la portada del palacio y el patio redondo, se concibe entonces como metáfora o recuerdo virtual de la entrada en Triunfo del Emperador, que accede bajo un camino jalonado sucesivamente por arcos triunfales, y los deja fijados para siempre como ritual de llegada al tesoro y hogar nazaríes.

En modo conceptualmente no muy distinto se posiona el emperador de la ciudad de Roma después del saqueo. Para conmemorar la posesión por parte de Carlos de la antigua capital del imperio, se realiza un nuevo acceso a la ciudad desde el área del Coliseo y el Arco de Constantino, y hacia el Capitolio; esto es, entrando a la población por el solar del desaparecido Foro Romano. Se accede así por la espalda de la ciudad medieval, ya que ésta se había desarrollado ignorando el gran centro de la Roma antigua, como señala la posición de la plaza capitolina ¹². A la llegada del emperador, el Foro

Romano está caído y enterrado y sólo emergen de él los arcos triunfales: el más moderno y exterior, fuera del área del Foro, el de Constantino; el de Tito y, ya próximo al Capitolio, el de Septimio Severo. Uniendo los arcos entre sí se trazará una nueva vía que congela como acceso a la ciudad la entrada en Triunfo del Emperador, que llega a ella como uno de los césares que la conquistaron añadiendo al derecho de las armas su propio derecho. Su paso por la ciudad, además de tantas cosas, supone el reconocimiento y señalización del abandono y oculto centro de la Roma antigua, como si se insinuara que la estructura urbana, vuelta del revés con el desarrollo medieval, podría ahora recuperar su vieja orientación.

El Emperador Carlos, como último César de Roma, cierra con su gesto clásico la Edad Media. La vía formada por los arcos triunfales parece simbolizar la nueva edad, si bien el gesto de su trazado sobre el solar del foro representará, como precio, una inserción bastante desorientadora cuando se quiera interpretar y rescatar sus ruinas.

La posesión de la Alhambra por medio del palacio, el resto del conjunto no construido, y la transformación del itinerario de acceso, pertenece al mismo espíritu ritual y simbólico que el de la nueva entrada a Roma. En Granada, como en la ciudad imperial, Carlos es presentado como César de un imperio aún no dividido, que tiene Roma como *Caput Mundi*, y que se expresa con una arquitectura «romana». El palacio de Granada representa esta concepción, y así no será un azar que se construya en parte y no llegue a acabarse. Pues ya el reinado de Felipe II y la construcción de El Escorial desmentirán los sueños del emperador. Ahora será preciso desplazar a España una *Caput Mundi* que ya no puede dominar Europa desde el símbolo romano. La fábrica Escorialense raptó así la arquitectura italiana, ya no para proponer un modelo «romano», sino para interpretarla a favor del nacimiento de un arte europeo, capaz de construir la imagen de la nueva capital del mundo.

Así, pues, la composición del itinerario principal (V. Fig. 8) atiende a la topografía y a la forma original del acceso a la meseta- acrópolis, evitando

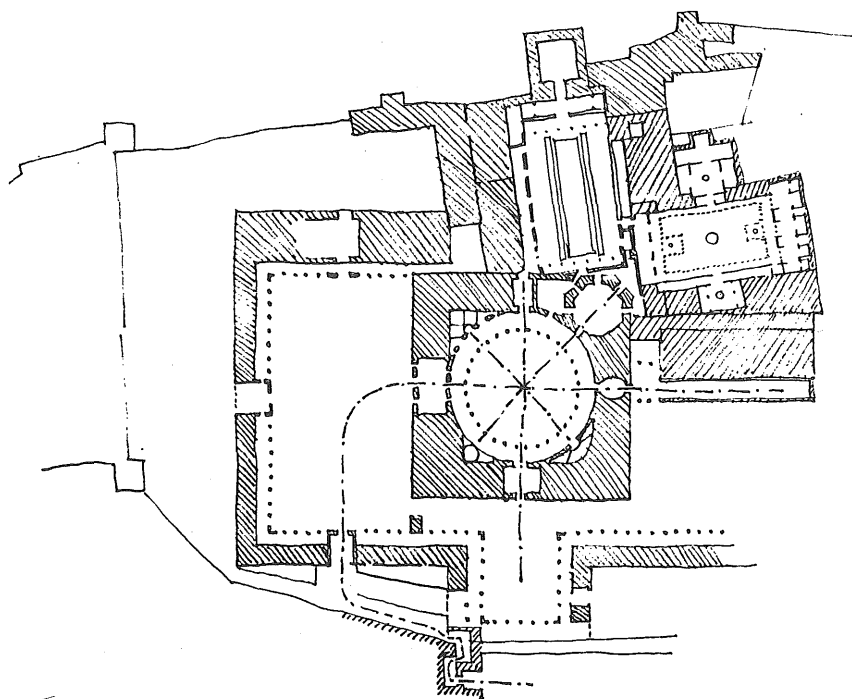


Fig. 8.—Esquema del proyecto completo de Machuca con el itinerario de acceso al patio. (Croquis del autor.)

referirse a los rotundos ejes del palacio nuevo. La escénica ordenación, al no presentar desde su acceso al frente Oeste, logra que su imagen no se desvirtúe por causa de la inadecuada media distancia, imponiendo su forma lateral como primera visión cercana. La configuración ancha de la portada central, coherente con la dimensión e importancia del

zaguán, atiende, como ya hemos señalado, tanto a su significado como a la dilatación de lo que hubiera sido plaza principal. La frontalidad y el orden de la composición no está negada (V. Fig. 9), pero ésta no presenta una preocupación muy grande por la exactitud de la simetría debido a la relación poco inmediata de sus ejes con la percepción visual. La

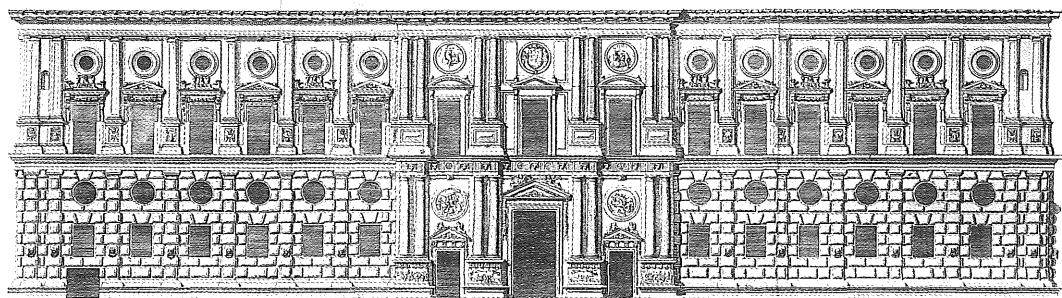


Fig. 9.—Alzado de la fachada principal, según Hermosilla, Arnal y Villanueva.

plaza principal se proyectaba así, sólo, cuasi-simétrica, ordenada por el eje longitudinal en cuanto uno de los extremos de éste coincide con el acceso. En la dirección ortogonal, en cambio, el eje Este-Oeste del palacio no participa apenas de la composición del espacio exterior, permaneciendo como eje únicamente interno del edificio. Este no está así en el centro de la plaza, sino que deja lugar para que el soportal continúe paralelo a la fachada Sur (V. Fig. 8). El ancho de esta «calle» debía haberse cerrado mediante un arco en favor de la mejor definición del espacio, y su «espera» o impronta puede verse hoy en la esquina S.O. del palacio actual. Consecuentemente con lo dicho, el pórtico opuesto a la fachada Oeste no está así en el mismo eje de ésta, aunque tampoco en el de la plaza, ocupando una situación intermedia que parece pretender controlar visualmente las diferencias. La solución dibujada por Machuca debía ser sólo un esbozo, pero parece suficiente como intención, o al menos, como expresión de los problemas formales. Lo que nos interesa, en definitiva, es comprobar como en la composición no se mantiene el criterio abstracto de la geometría exacta y rigurosa, sino una interpretación más permisiva de la misma en favor de cuestiones arquitectónicas concretas y sometida a un control visual. La geometría regular y unitaria sólo existe para el esquema palaciego y para composiciones parciales.

La fachada Sur (V. Fig. 10) es la que se sitúa frontalmente del lado del acceso, pero sin ofrecerse nunca como fondo escénico de éste. Su portada central iba a serlo, en cambio, de un patio de pequeño tamaño, conformado por el pórtico, y al que se hubiera llegado por el arco y por la calle antes citada. La estrechez de este patio, al que la portada Sur del palacio se adecúa en composición y tamaño, hubiera velado la visión completa de la fachada Sur (V. Fig. 11), centrándola en la portada, aunque no su comprensión global, permitida por la menor altura del pórtico. El acceso a este patio desde la gran Plaza de Armas, prevista desde el arco citado, hubiera presentado obligadamente un violento escorzo de esta fachada ¹³, similar al que hoy se percibe por causa del angosto paso. Estas dos visiones

del lado Sur, la portada central como fondo de un patio y el escorzo, son las únicas que para él se pretendieron, bien distintas de su comprensión frontal como totalidad.

Se diría, con todo, que la fachada Sur tiene además muy otro carácter que la principal, dotada de unas cualidades formales de tipo doméstico, esto es, de fachada trasera a un «peristilo», o jardín columnario. La orientación y las vistas son coherentes con la condición de «*Belvedere*» de la parte superior de la portada (llamado tradicionalmente, de hecho, el «*Mirador*»), mientras el atrio o peristilo se pensaba en un tamaño propio para un elemento estancial. La fachada es así noble, pero se trata de una fachada trasera, equivalente a la de un palacio claustral romano con jardín posterior (piénsese en la del Palacio Farnesio, por ejemplo), o a la fachada de atrás de una villa manierista. En este caso, la curiosa e interesante paradoja es que las fachadas principal y trasera forman un ángulo recto, dando



Fig. 10.—a) Vista de la fachada Sur con el Mirador.

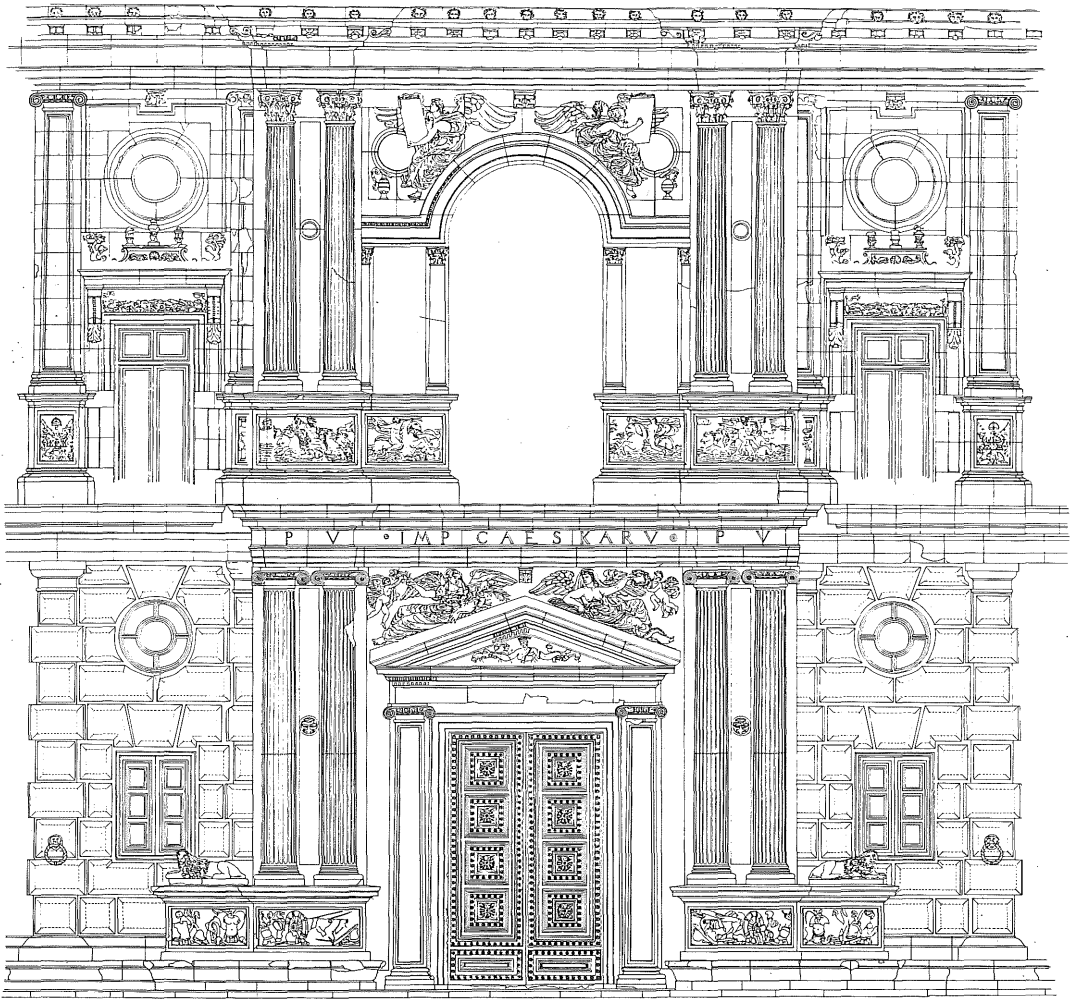
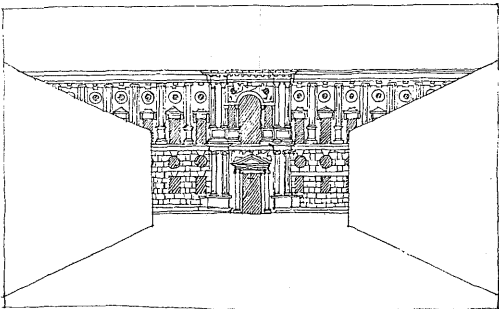


Fig. 10.—b) Alzado de la portada del Mirador en la fachada Sur, según el arquitecto Antonio Almagro y el equipo de fotogrametría de la Dirección General de Bellas Artes. Dibujante, José Sandoval.



así prueba de la adaptación al terreno y a la Alhambra de un modo que no renuncia, sin embargo, a la más exaltada unidad. El arco no construido que hubiera dado paso directo desde la plaza principal al atrio trasero queda explicado no sólo como cierre espacial, sino también como apertura capaz de relacionar y dividir la parte delantera y la posterior.

Fig. 11.—La fachada Sur como fondo del pequeño patio no construido. (Croquis del autor.)



Fig. 12.—Fachada Norte.

Las fachadas o lados restantes, asimismo formando entre sí un ángulo recto con chaflán en la capilla, fueron concebidas como secundarias o «laterales». Al ser la Norte (V. Fig. 12) la destinada a establecer el contacto físico directo con la Alhambra mediante el Palacio de Comares, parece que no se pretendió con ella otra cosa que establecer adecuadamente la continuidad formal del volumen en su parte superior, exhibido a despecho de la irregularidad de la capilla y del premeditadamente incompleto tratamiento. De este modo, el lado Norte se convierte en parte en una fachada y en parte en una pared medianera, pues su mayor altura y tamaño le permiten aceptar este último papel sin merma de la tajante manifestación de su unidad formal.

En cuanto a la fachada Este (V. Fig. 13), se con-



Fig. 13.—Fachada Este, con la puerta del chaflán ovalado incluida en el cuerpo basamental.

cibe como un elemento formalmente continuo; esto es, sin que quede presidido por una portada central, alojando su basamento una entrada secundaria, de relación con el exterior y de conexión con el pabellón de remate de la crujía Sur del Patio de los Leones que no llegó a realizarse (V. Fig. 8). De aquí el pequeño zaguán ovalado, al que se accede por la puerta practicada en el basamento y que no llega a adquirir la condición de portada. La parte alta de la fachada se desarrolla de una forma continua, exhibiendo una unidad que no atiende ahora el eje y que ha de ser reforzada sin su ayuda por destruir la posible simetría el chaflán de la capilla. En este caso no existe un espacio compositivo que atender mediante eje y portada, sino un vacío asimétrico que se iba a configurar con la contribución del pabellón de remate no construido. La puerta aparece en el eje como derivada del zaguán, de la disposición interna del edificio rótula, pero ésta se sitúa en el centro como lugar ahora paradójicamente más neutral, interviniendo lo menos posible en la continuidad de la fachada. Si se observa el plano de Machuca (Fig. 1) puede verse como esta puerta iba a quedar incluso escondida bajo el pórtico del pabellón no construido, relacionándose con él. Este hubiera ocultado el basamento del palacio en su mitad norte, lo que obligaba también a conseguir la unidad de este «lateral» por medio de la continuidad del cuerpo alto.

El juego entre unidad y diversidad de las fachadas y su dependencia de la cualidad perseguida para los espacios exteriores o los elementos con los que relacionarse deja probada la condición del palacio como ordenador del conjunto, su voluntad de conservación de la forma unitaria y la utilización de ésta, en paradoja aparente, como instrumento de dicha ordenación. Pues si la soberbia del palacio era mucha, y ella se hace presente tanto en su unidad y perfección como en su tamaño, la idea de superioridad y competencia con la Alhambra nace del reconocimiento de sus altas cualidades. Dominarla será servirla: la idea de arquitectura perfecta que para ello se busca se convierte en instrumento de sofisticada relación. El «Arco de Triunfo» es magno porque es el camino del Emperador hacia el tesoro.

Todas las penetraciones conducen inexorablemente al patio redondo, expresión unitaria y absoluta, desligado de todo eje en virtud de su propia forma. Desde él, el cuarto zaguán conecta directamente con las construcciones del Oeste del Patio de Comares, y, así, con la vieja y atractiva Alhambra. Pero la conexión se establece de modo funcional y múltiple (V. Fig. 14), esto es, tanto a través del zaguán, que lo hace con un nivel más alto del palacio antiguo, como a través del área formada por el ochavo de la cripta de la capilla y el sector del encuentro no ortogonal entre el nuevo y los viejos edificios, en el nivel inferior al patio, y, así, a la altura del de los Arrayanes.

Este doble recurso de encuentro, el ochavo y la posición divergente, independiza las construcciones por medio de una irregular fisura donde parece

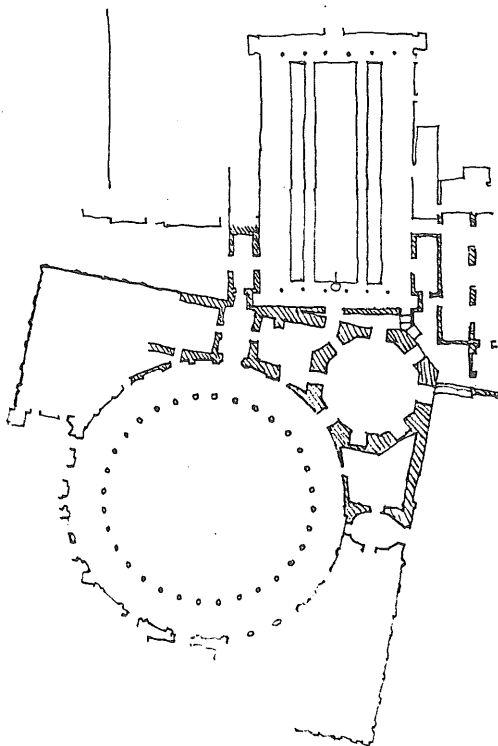


Fig. 14.—Detalle de la conexión entre el palacio nuevo y la Alhambra. (Croquis del autor.)

querer aislarse todo desorden. En todo caso el encuentro produce conexiones que evitan la relación formal entre los ejes de los distintos elementos, que toman un carácter funcional y simple, frecuentemente indirecto, y que, de ese modo, no establecen ligaduras compositivas entre uno y otro edificio. Pero nótese como esta forma de conexión es precisamente del mismo tipo que la que ya relacionaba, por simple yuxtaposición ortogonal, los dos palacios antiguos, el de Comares, y el harén construido en torno al Patio de los Leones. El Palacio del Emperador, sin hipotecar su condición unitaria y su regularidad, se pliega así a unas formas de conexión de similar carácter a aquéllas que ya eran propias del edificio pre-existente, de sentido funcional y estratégico, valga la analogía, pero no compositivas. Ya vimos suficientemente como tampoco los ejes del Palacio nuevo se imponía al resto cuando se trataba de la forma de acceso o de la relación con el exterior ¹⁵.

El patio, rótula unitaria que reúne y diluye los itinerarios, se ve auxiliado por la Capilla como rótula secundaria, dando lugar con ella al complejo filtro que con la Alhambra se establece. Véase como el eje de simetría de la Capilla —esto es, de una pieza de tan activo papel en la difícil conexión— es la diagonal NE-SO, único eje desde el que el Palacio nuevo es prácticamente simétrico al contraponerse entre sí las portadas principales y los zaguanes secundarios. Este eje diagonal, que refuerza la importancia de la esquina SO como ángulo de las dos fachadas principales (V. Fig. 15), no define, sin embargo, itinerario ni conexión alguna, permaneciendo en un plano formal interno, puramente abstracto.

Así, pues, el conjunto en su expresión completa renuncia a disponer una ligadura compositiva abstracta o regular que relacione sus distintos elementos, emparentándose éstos, sin embargo, en cuanto a su estructura formal o tipología básica. En efecto, todas las construcciones lo son en torno a un patio principal, que aparece como centro absoluto e imagen primera, desarrollándose las partes más periféricas o secundarias del conjunto también en torno a patios o plazas, ya sean estas partes pertenecientes a

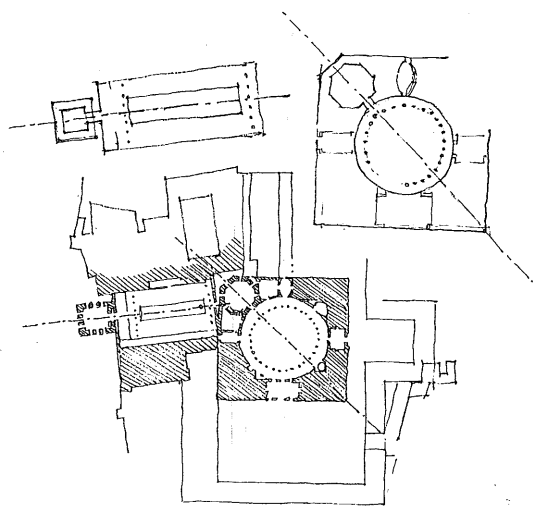


Fig. 15.—Relación compositiva entre el Palacio nuevo y el de Comares: coincidencia de un elemento interior, singular y volumétrico en el eje de un gran vacío.

la antigua Alhambra como al resto del proyecto de Machuca (V. Fig. 16). La tipología residencial básica de la tradición mediterránea, que une al renacimiento con la romanidad del Islam, aparece aquí como modo común de crecimiento de los edificios complejos, al tiempo que como entendimiento de la estructura formal de los mismos.

El conjunto actual constituye entonces la unión de tres edificios distintos, los tres con una disposición, una planimetría, una escala y una arquitectura diversa, pero con un mismo tipo primario o general de asentamiento. La claridad del parentesco estructural queda presente en la planta (V. Fig. 17), notoriamente expresiva de la conjunción de tres unidades caracterizadas por su patio como elemento singular y distinto. Los tres edificios son arquitectónicamente tres unidades autónomas en cuanto que tienen sentido formal como unidad completa si se consideran con independencia. Producto del paso del tiempo, fueron yuxtapuestas en busca de un buen acuerdo, pero sin subordinarse en absoluto a una composición, a una geometría común. Machuca procedió en su inserción mediante una estructura formal mucho más cercana a las

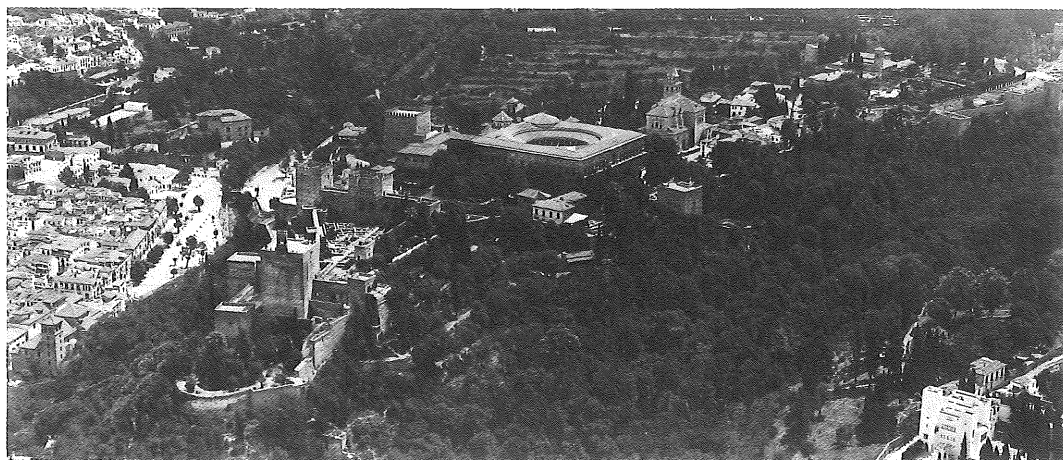


Fig. 16.—Foto aérea del conjunto de la Alhambra con el Palacio nuevo.

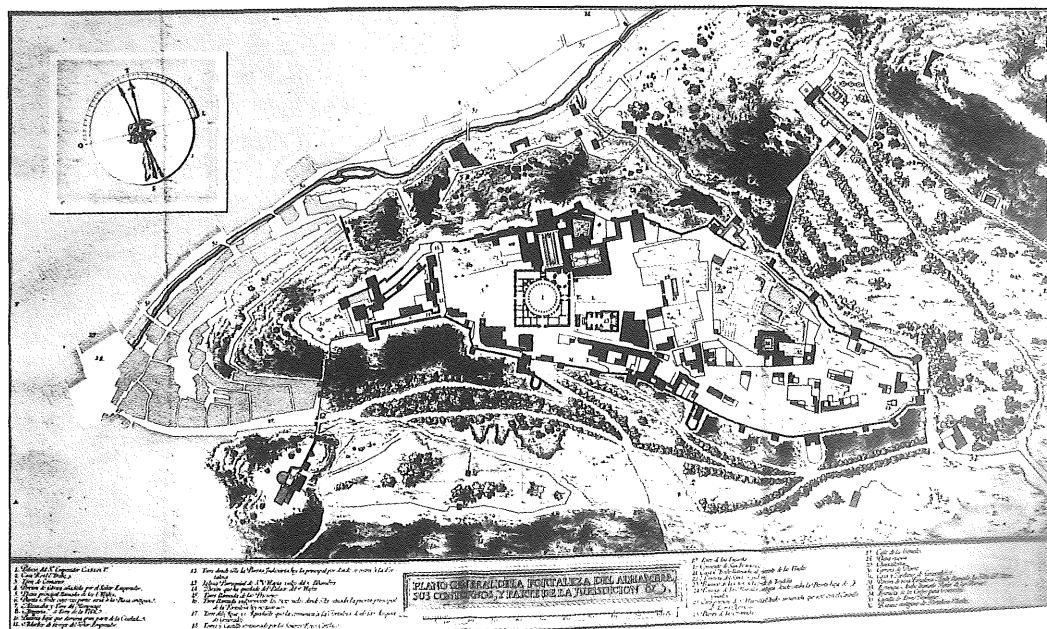


Fig. 17.—Planta general del conjunto de la Alhambra, según Hermosilla, Arnal y Villanueva.

pre-existentes de lo que pueda sugerir su imagen, ampliando la Alhambra de un modo que, como hemos visto, contaba con algunas características importantes similares a las de la forma en como se había ampliado ya con anterioridad al construir el harén. Pues incluso salvar la autonomía formal del

Palacio por encima de sus múltiples obligaciones de acuerdo con el lugar es otra de las características que la emparentan con lo anterior.

Existen algunas otras analogías compositivas que pueden observarse entre los elementos principales. Si consideramos el conjunto Palacio de Comares-

Palacio Nuevo (V. Fig. 15) y comparamos sus dos elementos notaremos con facilidad como el primero se constituye mediante un patio cuyo eje longitudinal, el único que define una completa simetría, es también el eje de la gran torre que forma la «cabeza» de la composición. En el Palacio nuevo encontramos algo muy similar, si atendemos al eje diagonal que pasa por la Capilla, que, como ya hemos dicho, es el único de verdadera simetría, y el que asimismo une el gran vacío del patio con el volumen macizo de la Capilla. Gran vacío y «cabeza» que forma un volumen emergente quedan en los dos casos unidos por un eje mediante una composición análoga, si bien en la imagen el tema es más que notorio en el Palacio de Comares y apenas percible en el de Machuca. Después de la completación más reciente ¹⁵ se le ha dotado a la Capilla de un techo que sobresale con respecto a las cubiertas generales, lo que hace que esta analogía sea en cierto modo visualmente relevante.

Si, del mismo modo, comparamos el edificio del harén en torno al Patio de los Leones con el Palacio nuevo (V. Fig. 18), vemos como ambos están definidos por dos ejes ortogonales, los dos de simetría con respecto a su patio, y finalizando estos ejes en cuatro elementos distintos que se relacionan así

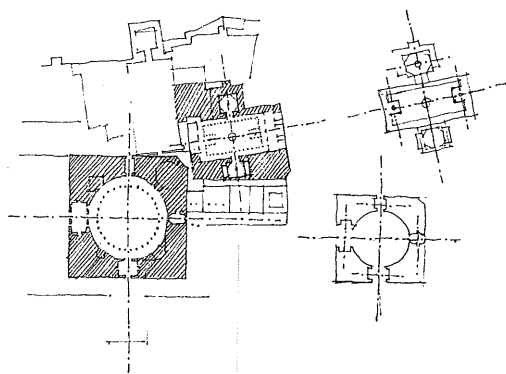


Fig. 18.—Relación compositiva entre el Palacio nuevo y el harén o pabellón del Patio de los Leones.

formalmente, completando la composición. En el caso del Palacio nuevo, los ejes se rematan mediante los diversos zaguanes. En el caso del harén, aquéllos fijan la posición de los templetes del patio, en un caso, y de las estancias principales contiguas a éste, en otro. Con algunos matices distintos, en los dos edificios el patio centra la composición mediante los ejes cruzados, llegando a estar éstos señalados incluso físicamente: en el palacio antiguo mediante los canales del agua (V. Fig. 19) y en el nuevo mediante el pavimento ¹⁶.

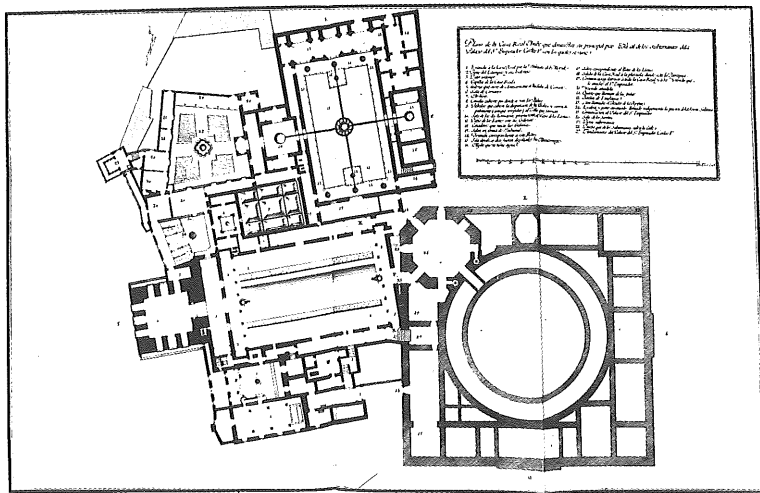


Fig. 19.—Planta de la Alhambra y del nivel inferior del Palacio, de Hermosilla, Arnal y Villanueva.

Fue Chueca ¹⁷ quien señaló lo que ha llamado *composición quebrada*, como «invariante» hispano-islámico, definiendo con esta expresión la articulación compositiva realizada mediante elementos distintos que tienen sus ejes en posición perpendicular. Hace notar como esta composición «quebrada» se produce entre los dos palacios de la Alhambra (V. Fig. 20), añadiendo ahora por nuestra parte que es ésta la única ligadura formal que entre ambos se establece. Chueca observa también como en el Palacio de Machuca, si se tiene en cuenta el plano general del conjunto, también se propone el mismo tipo de composición entre el Palacio nuevo y las plazas no construidas ante las fachadas Oeste y Sur. Ello es exacto, y revela a Chueca como el único historiador español que inició una comprensión auténtica de la operación renacentista en la Alhambra, si bien no pasó de algunas observaciones incipientes. Es de notar por nuestra parte, sin embargo, como la composición entre los palacios antiguos es muy simple, limitándose, como ya hemos dicho, a mantener una situación ortogonal entre sí: los ejes se cruzan en un punto azaroso, no compositivo, próximo a la fuente Sur del Patio de los Arrayanes (V. Fig. 21). Parece que la fuerza de

los propios elementos palaciales, constituidos por el patio como ordenador de la totalidad, era suficiente para los arquitectos islámicos, que acomodaron la ampliación al lugar y al Palacio de Comares sin buscar más que una relación ordenada y una conexión funcional. Nótese como, de hecho, el eje mayor del Patio de los Leones no marca siquiera la posición de una puerta de unión con el otro Palacio, siendo ajena la puerta real a cualquier cuestión compositiva. La independencia formal de ambos Palacios antiguos y su consistencia como individualidades, ordenadamente yuxtapuestas y tipológicamente próximas, se hace en ellos evidente.

En el caso del Palacio nuevo, por el contrario, la composición sobre ejes ortogonales es manifiesta como tal al ser el centro del patio redondo el encuentro entre aquéllos, cuestión ausente en los viejos palacios reales. El conjunto nuevo forma una unidad arquitectónica coherente, lo que resulta lógico tanto al tratarse de una acción simultánea como al tener una composición constituida por una parte central y otras derivadas, y no por dos partes de parecida entidad y naturaleza. Pero ello se explica también al haberse concebido el magnífico patio redondo como centro *virtual* de toda la Alhambra. Machuca tuvo asimismo la consideración individualizada y yuxtapuesta de los elementos palaciales en la formación del conjunto, como ya se ha examinado, por lo que el citado centro *virtual* no trata de serlo de modo geométricamente real.

El valor de la sorpresa, del contraste, y la variedad espacial ¹⁸ son ofrecidos por el arquitecto renacentista como *analogía* que oponer a la por otro lado incómoda composición regular, pues ésta podría haberse pretendido seguir en busca de una mayor unidad y, así, de un intento de mayor sometimiento de lo viejo a las características de lo nuevo. Parece desprenderse del análisis que la citada individualidad de los edificios en cuanto expresión de tipos autónomamente definidos fue exigida por la oblicuidad de las construcciones nuevas, que tan claramente la manifiesta, en favor de la adaptación del conjunto al terreno y a sus accesos. Pero dicha oblicuidad, suficientemente leve para ser tenida por cuasi-paralela cuando así convenga, será también

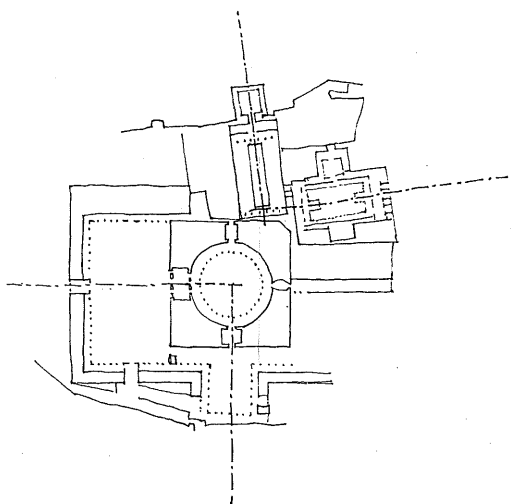


Fig. 20.—La composición «quebrada» en el Palacio nuevo y en la Alhambra, según Chueca. (Croquis del autor.)

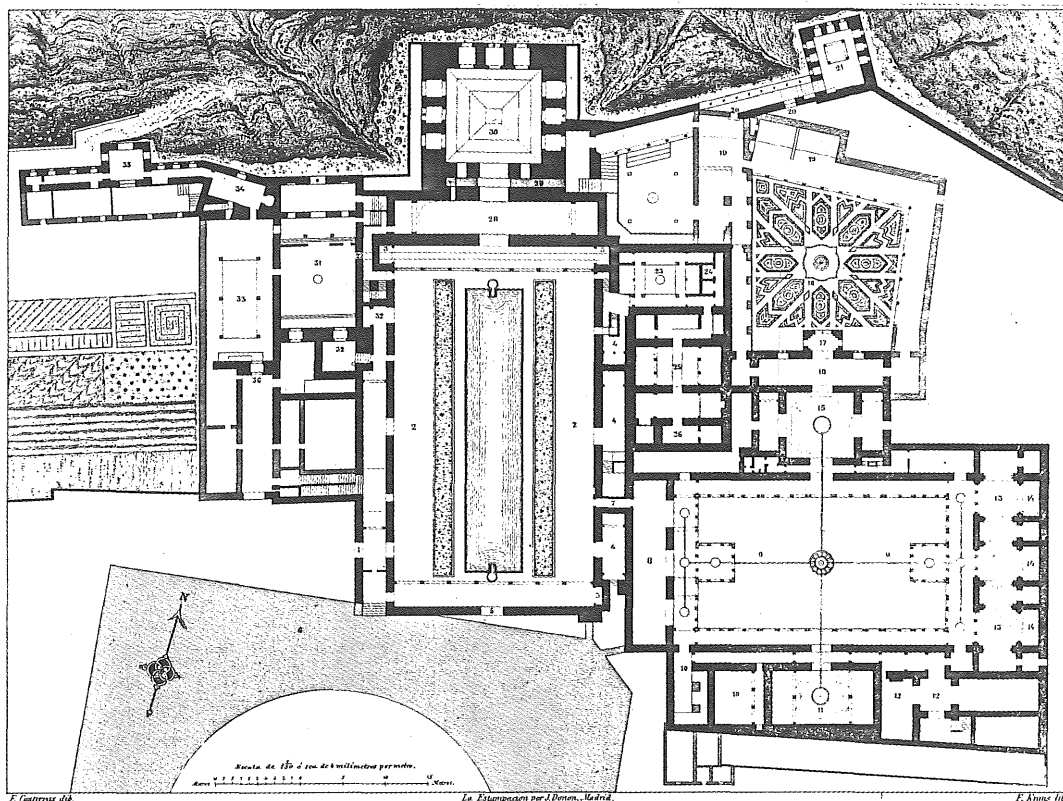


Fig. 21.—Planta de la Alhambra, según la obra «Monumentos Arquitectónicos de España».

suficientemente notoria para tener una importante relevancia visual. Cuando el Palacio nuevo, tanto por su altura como por su situación elevada, deba imponer la presencia visual de su unidad a los viejos palacios reales aparecerá oblicuo, (V. Figs. 22 y 23) estableciendo así una relación formal sutil, mucho más atractiva que si apareciera en un perfecto paralelismo. La fachada Norte ofrece su condición semilabrada, acaso producto también de prosaicos avatares, como forma adecuada de preparar un plano liso en el que se apoyen las galerías del Sur del Patio de los Arrayanes, ofreciendo una imagen intensa, pero que no estorba la percepción completa del original. En cuanto al Patio de los Leones, la variación y suavidad del chaflán y la diferenciada cubierta actual de la Capilla matizan la imagen del

Palacio que aparece como elemento independiente.

Es la oblicuidad no geométrica, expresión de la individualidad, un viejo mecanismo formal de relación entre unidades arquitectónicas completas, de forma propia y perfecta. Empleado en la Grecia clásica como relación visual entre diversos templos, como es el caso de la acrópolis ateniense, fue manejado incluso en nuestros días por L. Kahn. Lo extremadamente singular en este caso es que no se trata de edificios exentos, sino que el recurso es empleado en un conjunto de carácter compacto debido al juego establecido por el Palacio nuevo entre la expresión de la individualidad como tal expresión y la cohesión y coherencia real del conjunto.

El Palacio ofrece su unitaria autonomía aparente



Fig. 22.—El Palacio nuevo desde el Patio de los Arrayanes.



Fig. 23.—El Palacio nuevo desde el Patio de los Leones.

como un medio más de cohesión formal y de caracterización del conjunto. Su regularidad y perfección manifiestan su papel estructural de centro arquitectónico y charnela de una totalidad desafortunadamente incompleta, además de contribuir a ella como forma tanto más cualificada cuanto obligada a tener una impronta muy notoria.

Así, la gran belleza del Palacio en sus imágenes próximas, en los volúmenes del perfil del monte, en las vistas aéreas (V. Fig. 16), o en la propia planta, explica su cualidad formal como obligado garante de la difícil inserción. El «Arco de Triunfo», el «Sello del Emperador», tuvo que complicarse y aumentar notablemente tanto por causa del programa como por la multiplicidad de cuestiones que hubo de resolver, pero no perdió la pregnancia, la simplicidad y la perfección formal que ha de ser condición de una portada nueva, que debe añadir su patente calidad como obligada promesa de lo que tras ella se encierra.

Parece demostrado, en conclusión, que existió una matizada intencionalidad o, al menos, una inconsciente sabiduría, en el proyecto de un Palacio para el Emperador Carlos en la Alhambra. Pues si Machuca, o quien quiera que fuese ¹⁹, no pensó todo aquello que la realidad arquitectónica permite entender, ello no significa más que rara vez los autores de diseños son conscientes de todas las consecuencias que su quehacer supone. Sumergidos en la densidad de su propio trabajo, tienden a juzgarlo de modo intuitivo, sin necesidad de comprender del todo su alcance. Al menos en lo que tiene de entendimiento perfecto, analítico, de los mecanismos de la disciplina arquitectónica. Esto es, que del mismo modo que un autor literario, una vez creados sus personajes, se encuentra preso de las leyes, de la vida propia, que éstos alcanzan, un autor de Arquitectura, una vez decididos algunos rasgos de su trazado, se encuentra asimismo preso de lo que significan de modo completo, utilizando y cumpliendo las leyes, principios y recursos de la disciplina sin ser necesariamente consciente de ellos. La obra reflejará esta disciplina en todas las manifestaciones que en ella tengan lugar independientemente de la conciencia que sus autores hayan tenido al emplearlas, por lo que comprenderla será examinar la presencia de sus recursos.

Sea como fuere, el Palacio renacentista de la Alhambra se planteó como rótula unitaria y compleja de un conjunto de construcciones, antiguas y nuevas, fundadas en una estructura formal de tipo semejante como modo general de asentamiento, y entendidas como unidades yuxtapuestas que tienen sentido consideradas por separado. El Palacio, al representar el papel central de la articulación, resolverá cuestiones bien diversas sin renunciar a una pregnante unidad y ofreciendo su propia y regular estructura como ordenador de la complejidad del conjunto. Tanto la unión con los viejos palacios, como el trazado general, o los accesos e itinerarios que con lo nuevo se preparan, permanecen fieles al sentido dado a las conexiones antiguas y a las características físicas del lugar, sin establecer ligaduras de unidad compositiva que no sean de carácter parcial, y conservando los valores tradicionales de

contraste y de variación espacial y escénica. La perfección formal de lo nuevo, instrumento de ordenación y símbolo del valor de lo viejo, añade su espléndida calidad como prenda obligada de buen acuerdo.

El Palacio del Emperador constituye con todo ello un ejemplo de valor excepcional, complejo y ambicioso, del problema superior de Composición Arquitectónica de ampliar una obra maestra de especial significado. Su lectura analítica ha intentado evidenciar la condición diversa y racional de la disciplina de la Arquitectura, que puede manifestarse incluso por encima de la propia conciencia de aquéllos que fueron capaces de manejarla con extrema brillantez.

El resultado, aunque incompleto, es hoy uno de los lugares arquitectónicos más atractivos que existen, que debiera visitarse con la clara conciencia de su naturaleza. La conjunción de dos culturas artísticas de altísimas cualidades se hace allí presente para nuestro privilegio, evidenciando figurativamente su contraste en casi todos los aspectos visuales, pero fuertemente relacionada por las similitudes que enlazan a lo que no son, en definitiva, más que dos troncos distintos de la misma tradición, la arquitectura clásica, que vinieron allí por fortuna a encontrarse.

Notas

1. V. M. Gómez Moreno, *Las águilas del renacimiento español*; F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, cit. F. Chueca, en los *Invariantes castizos*, cit., se hace notar la relación compositiva de ejes quebrados o perpendiculares, común a la Alhambra y al conjunto proyectado por Machuca, si bien no se prosigue el análisis. Cuando se elaboraba el presente trabajo apareció el libro de Earl E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, que confirma algunas cuestiones históricas relacionadas con la presente interpretación compositiva.

2. De entre la copiosa bibliografía de la Alhambra son del mayor interés por nuestro tema los escritos de L. Torres Balbás (V. bibliografía).

3. La intención de respetar escrupulosamente la Alhambra y la admiración que los palacios antiguos despertaban, especialmente al Emperador Carlos, es cuestión

probada. (V., por eje., F. Chueca, *op. cit.*). Carlos I decide hacer allí su propia residencia después de una feliz estancia con su mujer en la parte reformada a partir de la conquista. La admiración al lugar y la necesidad sentida de un espacio cortesano y representativo hacen decidir la completación del conjunto.

4. En los archivos del Palacio Real de Madrid se conserva el plano de Machuca con la inserción del Palacio nuevo tal y como se construye, además de la traza en planta del resto del conjunto no realizado. Dicho plano ha sido publicado varias veces, como en: V. Lampérez y Romea, *Arquitectura Civil Española*. Puede verse también en E. E. Rosenthal, *op. cit.*

5. V. Manfredo Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*.

6. V. E. E. Rosenthal, *Op. cit.* Al parecer, el Emperador pensaba como suficiente la construcción de un pabellón que trasdudara por el Sur el edificio del harén en torno al Patio de los Leones. Consideraciones políticas de carácter representativo aconsejarán oponerse a las modestas pretensiones de Carlos I y proyectar un nuevo Palacio Real.

7. La orientación exacta del Palacio, que queda patente en relación a la Alcazaba, es más paralela a ésta en el plano de Machuca que en los modernos, o que en el que realizan a finales del siglo XVIII los arquitectos Hermosilla, Arnal y Villanueva.

8. E. E. Rosenthal, *op. cit.*

9. F. Chueca, *op. cit.*, cita como comparación arquitecturas de Giuliano de Sangallo, Peruzzi y Fra Giocondo, la casa de Mantegna en Mantua, el templete y plaza de Bramante, Villa Adriana, Villa Farnese en Caprarola y el Palacio Whitehall de Inigo Jones. M. Gómez Moreno, además de San Pietro in Montorio, Villa Adriana y obras de Peruzzi, cita también el «patio bacanario» de Serlio, el Castillo de Bellver, el Belvedere de Bramante y Villa Madama. No se comprende demasiado, sin embargo, el alcance de las citas, más allá de la coincidencia del patio redondo, ni se distingue entre concepciones renacentistas y manieristas. Rosenthal, *op. cit.*, argumenta sus referencias, que son Villa Adriana, el convento atribuido a Peruzzi, su Palacio Orsini, un dibujo de F. Giorgio Martini, San Pietro in Montorio y Villa Madama, dando sobre todo importancia a ésta última y manteniéndose en los posibles antecedentes.

10. V. Rosenthal, *op. cit.*

11. La transformación de la rampa de acceso con elementos menores da idea de lo que hubiera sido una simple apropiación *signica* de la Alhambra si hubiera tenido buen remate por el Sur y no se hubiera considerado necesario construir un nuevo edificio.

12. V., por ejem., Italo Insolera, *Roma*.

13. Este aspecto lo hace notar F. Chueca en los *Invariantes*, cit.

14. En las cuestiones de unión y ordenación del con-

junto atendiendo a conexiones compositivas peculiares entre elementos o en los itinerarios, se alude a los estudios del ya clásico y juvenil ensayo de F. Chueca, *Invariantes castizos*, cit., como ya se ha advertido y puede observarse. Asimismo resulta de interés para el tema las reflexiones de L. Moya en *Caracteres peculiares de la Composición Arquitectónica de El Escorial*, aplicadas concretamente a conexiones, relaciones compositivas y escénicas con el lugar, y al valor de los itinerarios, citando ejemplos relativos a las identificaciones de F. Chueca como invariantes hispanoislámicos. Este observa concretamente del Palacio de Granada el tema de lo que llama «composición quebrada», las visiones en escorzo y la aparición

por sorpresa de elementos arquitectónicos de importancia.

15. El Palacio no tuvo techo en el patio hasta después de la guerra civil, en que lo construye F. Prieto Moreno. Su imagen hasta entonces pudo así evocar con más facilidad a Villa Adriana. La cubierta de la Capilla fue construida por F. Chueca recientemente.

16. El trazado del suelo parece proceder, no obstante, de alguna intervención moderna.

17. V. F. Chueca, *Invariantes*, cit.

18. *Ibíd.*

19. Sobre la historia del proyecto y la construcción del Palacio V. E. E. Rosenthal, *op. cit.*

La transformación de la Catedral de Santiago de Compostela

Intervenciones en los conjuntos catedralicios I

La coherencia formal de la imagen barroca de la Catedral de Santiago de Compostela hace olvidar con frecuencia su insólita complejidad; esto es, el hecho de que se trate de una gran iglesia románica, origen de un gran conjunto catedralicio construido en el tiempo, que, finalmente, y sin desaparecer, se convierte en barroca. Cuando se ha observado dicha transformación, a la configuración final aparente se la ha comparado con un «disfraz», dándose por sentado generalmente que se trataba de uno más de aquellos casos en que los arquitectos renacentistas o barrocos reformaban las construcciones medievales sin estimarlas en su propio valor y con la única voluntad de adaptarlas a la figuración de su tiempo. En un examen en exceso inmediato, la Catedral aparecería sometida a un proceso de renovación figurativa, un tanto frívolo y dispendioso, incapaces los arquitectos barrocos, o sus clientes, de apreciar su antigua severidad románica. La persuasión barroca y su concreta brillantez formal habrían hecho estimar, sin embargo, la, en un principio, dudosa operación.

Puede afirmarse, por el contrario, que las operaciones barrocas de la Catedral de Santiago significan la culminación del proceso arquitectónico primitivo, y que fueron práctica aunque indirectamente requeridas por éste en cuanto daban, al fin, respuesta arquitectónica definitiva a los difíciles problemas de configuración que el conjunto cate-

dralicio había ido acumulando desde un primer momento. Problemas creados tantas veces por la propia naturaleza formal de sus diferentes piezas, y complicados y agravados por los avatares del conjunto a lo largo del tiempo. Pues la naturaleza arquitectónica de la Catedral románica partirá de dos olvidos que al conjunto primitivo le resultará imposible asimilar con sus propios instrumentos formales: la despreocupación por el hecho urbano y su inevitable dialéctica con la forma del conjunto catedralicio, y la falta de una estrategia compositiva, que no sea elemental, para la configuración del conjunto. Los problemas arquitectónicos derivados de tales abstracciones, acso inherentes en términos generales al pensamiento proyectual que dio origen a las ineresantes y cualificadas fábricas de la época primitiva, generarán la necesidad de modificaciones sucesivas y de un definitivo remate menos voluntario de lo que puede parecer. Explicar este proceso por medio del análisis de las leyes y recursos de la composición arquitectónica, entendiéndolo así a la luz de esta disciplina, constituye el objetivo de las siguientes páginas.

Debemos al investigador Fernando López Alsina los interesantes planos urbanísticos de la evolución de la Catedral y, con ella, de la ciudad¹. Puede observarse en ellos claramente (V. Fig. 1) como la Catedral de fundación, la pre-románica tipo asturiano que erige el Rey Alfonso II el Casto paralela-

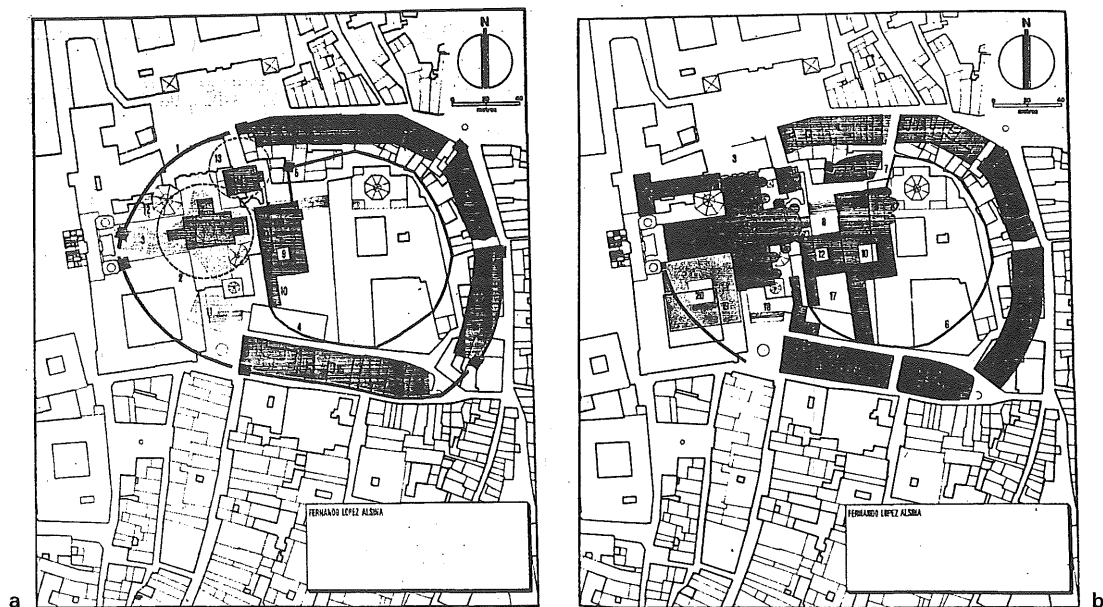


Fig. 1.—a) La ciudad de Santiago de 900 a 1400, según F. López Alsina. b) Hacia 1150, según id.

mente a la del Salvador de Oviedo, fue construida exenta y acompañada de otra Capilla independiente, siguiendo así, en una menor complejidad, el modelo de la fundación de la Corte ovetense². Tras la Catedral primera se construirá un convento, definiéndose el recinto por las cercas, modificadas luego para alojar la incipiente ciudad, y definitorias de la forma del primer caserío.

El primer templo catedralicio será enseguida demasiado angosto para la importancia que con el tiempo irá tomando la diócesis compostelana, por lo que se iniciará su sustitución por otro de la segunda generación del románico. Esta ya definitiva y magnífica iglesia románica (V. Fig. 2) se asentará en la ancha explanada Oeste que queda limitada por el corte topográfico que la separa de lo que en su día llegará a ser la Plaza del Obradoiro, y cuya única obstrucción eran las cercas. En dicha plataforma podía conseguirse que el templo se orientara convenientemente, esto es, con el eje mayor en el sentido Oeste-Este, ajustándose así, sensiblemente a la misma orientación que la Iglesia asturiana y

cobijando su huella y solar en el suelo del propio crucero.

El primitivo recinto de la ciudad quedó profundamente modificado por el tamaño de la Iglesia nueva, que busca el desarrollo necesario para su completa perfección arquitectónica. El carácter exento del gran templo románico, expreso sobre todo en la compleja trasera de ábsides, alas y absidiolos, afectará a la Capilla llamada la Corticela, que podrá conservarse incompleta al desaparecer su primer tramo por exigencias del remate trasero de la Catedral. Las mismas exigencias llevaban a la necesidad del derribo del Convento antes citado, cuestión que tardó tiempo en conseguirse, tropezando así la nueva Iglesia con este primer impedimento en su implantación. La Capilla de la Corticela, respetada al máximo posible como testigo original de la fundación de la Ciudad Santa, permanecerá al cabo, constituyendo una singular pre-existencia que intervendrá de modo importante en el desarrollo del conjunto catedralicio.

La forma del templo románico invita a enten-

derlo desde un primer examen como un edificio de *vocación* exenta en su impecable perfección. Tenemos la fortuna de contar con el ya clásico estudio de Conant³ que situó la Iglesia compostelana en el mismo grupo tipológico que las de *peregrinación* del Oeste de Francia, constituyendo todas ellas una segunda generación, más sofisticada, del románico. Tal y como dicho autor explica, los templos de dicho grupo son avanzados y ambiciosos en su estructura formal, estilísticamente refinados y de esbeltez casi gótica. Puede decirse que forman un conjunto de *iglesias ideales* de planta de cruz latina, con crucero de tres naves basilicales, por lo general, y girola absidal en la cabecera. Será el propio Conant quien destaque precisamente a la de Santiago como la más perfecta del grupo, y, así, de un tal tipo arquitectónico, como se comprueba efectivamente con el análisis de sus diferentes plantas⁴.

La Iglesia de Santiago (V. Fig. 2), de cruz de muy ajustada proporción, tiene sus dos cuerpos de tres naves; esto es, sin adoptar un brazo mayor de cinco naves, tal y como se había hecho en las de *Saint-Martin de Tours* y *Saint-Sernin de Toulouse* (V. Fig. 3), solución acaso más lógica y estructurada en su jerarquización de los brazos, pero que desproporciona negativamente el organismo eclesial. El tamaño de la de Santiago es asimismo acertado, y similar a la de todas las otras Iglesias excepto a la de *Saint-Foy de Conques*, de estructura completa y perfecta, aunque demasiado pequeña para contener los episodios formales que la configuran (V. Fig. 3). Con el mejor tamaño y la más afortunada estructura formal, la Iglesia compostelana se asemeja sobre todo a la de *Saint-Martial de Limoges* (V. Fig. 3), pero se han proporcionado en ella mejor que en ésta última los desarrollos de los brazos, así como se ha dado una más elaborada y justa forma a los remates de éstos y al pórtico principal.

La Iglesia de Santiago, en fin, (V. Fig. 2) proporciona y configura más adecuadamente las capillas absidales, las distribuye con exacta lógica formal, matiza el eje de la cabecera con una capilla más grande, exteriormente cuadrada, y remata los laterales con pórticos, así como el frente principal,

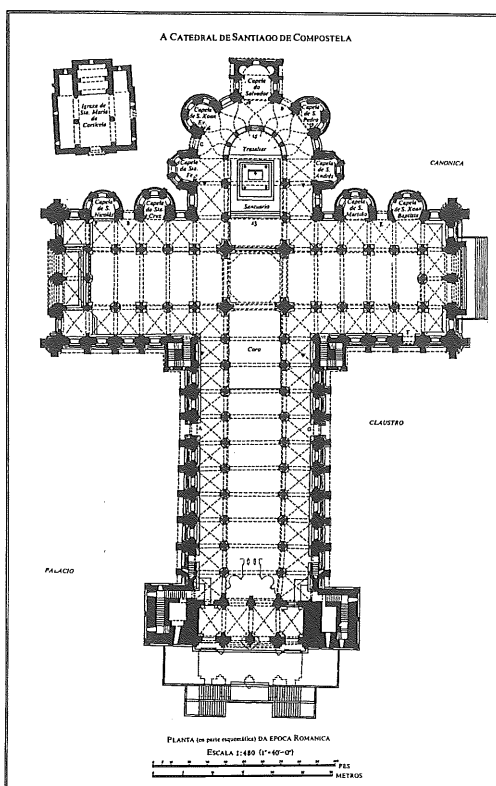


Fig. 2.—Planta de la iglesia románica de Santiago y Capilla prerrománica llamada la Corticela, según K. J. Conant.

con pórtico completo y torres. En los ángulos exteriores de los brazos, y como en *Saint-Sernin*, se sitúan escaleras, aunque aquí simétricas, y en una forma y tamaño equivalentes a los tramos de las naves pequeñas.

La perfección ideal pensada para esta Iglesia se hace así evidente desde su planta. Véase también en ella la nitidez de su estructura cruciforme, incluso en la matización dimensional en torno al crucero y a la girola, y en la separación de ésta con respecto a los brazos mediante dos tramos rectos, buen acuerdo que proporciona la cabecera y que permite repartir las capillas absidales sin conflictos de encuentros difíciles y separarlas adecuadamente de las de los brazos. Todos los remates adoptan la forma

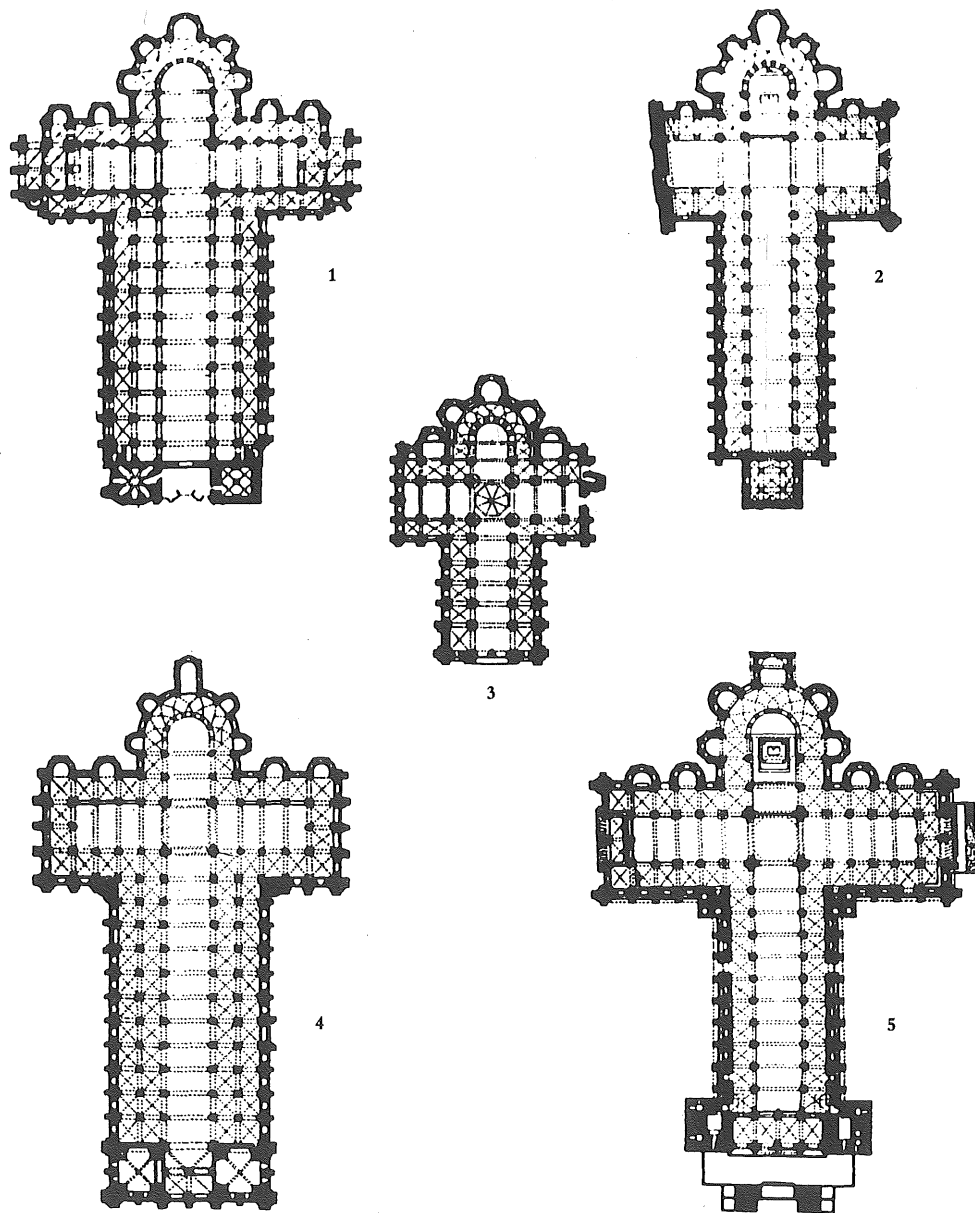


Fig. 3.—Plantas de las cinco iglesias de peregrinación, según K. J. Conant.
 1. Saint-Martin de Tours. 4. Saint-Sernin de Toulouse.
 2. Saint-Martial de Limoges. 5. Santiago de Compostela.
 3. Sainte-Foy de Conques.

conveniente a su diverso papel de elemento final de una estructura cerrada y articuladamente definida, y hasta los pórticos laterales se rematan en sus extremos mediante grandes pilares cruciformes que parecen clausurar la *trama* eclesial. El juego exterior de arcos y contrafuertes expresa visualmente, en fin, la coincidencia entre la estructura formal y la resistente, al tiempo que conduce en pórticos y en paños murales la geometría básica de la figuración externa.

Todo tiende, pues, a indicar la intención de proyectar una *Iglesia ideal*, una iglesia de forma perfecta en el tipo de cruz latina, y en la que, coherentemente con la elección simbólica de tal figura, puede leerse la idea antropomórfica que matiza la perfección de las proporciones de su plan y el sentido de exactitud y precisión de todos los remates extremos y elementos. El hecho de la composición, en cuanto proceso y pensamiento capaz de ordenar la estructura formal con unos objetivos y una lógica propia, preside su proyecto dotándolo de un plan completo, coherente y perfecto, dicho esto en el sentido de dar todas y cada una de las respuestas formales solicitadas por las diferentes articulaciones y encuentros, y hacerlo en el interior de una idea formal concreta y rica. Idea formal que, siendo abstracta en cuanto se refiere solo a la arquitectura —y haciendo salvedad así del antropomorfismo del plan— es concreta como forma y como materia, operando con los grados de libertad que la construcción pétrea ofrece, y habiendo sometido y dominado sus exigencias para convertirlas en un vocabulario espacial y figurativo.

Además de en la planta, la perfección del modelo compostelano puede comprobarse en el resto de los documentos de la reconstrucción de Conant⁵. Los volúmenes (V. Fig. 4) se componen nítidamente en relación con la planimetría, emergiendo en ellos los puntos singulares que articulan la composición, y denunciando así lo ajustado de la misma: el Címborrio testimonia el crucero como punto nodal principal; pequeñas torres flanquean los pórticos laterales sobre los grandes pilares de esquina que en planta señalan su condición de fin de la trama geométrica; pequeños cimborrios destacan

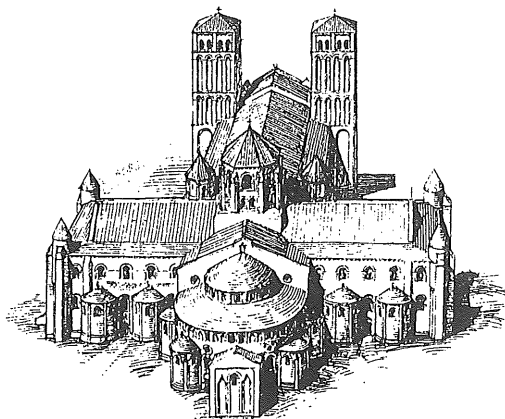


Fig. 4. — Volumen ideal de la iglesia románica de Santiago, según K. J. Conant.

las escaleras como elementos de posición clave, en el encuentro de los brazos. Las dos torres del pórtico expresan el inicio y orientan decididamente el volumen, sugiriendo el necesario espacio abierto delantero como condición inevitable de la presencia del edificio.

Este espacio delantero debía ser, por causa de la topografía, más bajo que el templo, con lo que éste aparecería ante él como realzado sobre un podio. La iglesia ideal, al relacionarse con su solar y reconocer de entre sus características tan sólo la forma topográfica, aprovecha ésta en favor de su idealidad, y anticipando el criterio *albertiano* de elevación. Una perfección «clásica», esto es, que hace pensar en la tradición a la que alude el nombre del estilo románico.

En la solución dada a la compleja parte trasera, el modelo volumétrico sigue exhibiendo una fuerte idealidad compositiva. El ábside matiza la distinción entre la Capilla Mayor y la girola⁶ y, como los muros de los brazos, recibe las capillas menores. Todo ello forma un articulado y preciso cierre volumétrico, y se manifiesta tan exacta y perfectamente en cuanto definición de la cabecera como en la propia planta. En la sección (V. Fig. 5) se muestra asimismo, y por otro lado, su coherencia con la planta, permitiendo adivinar la elegancia y la espectacularidad del espacio.

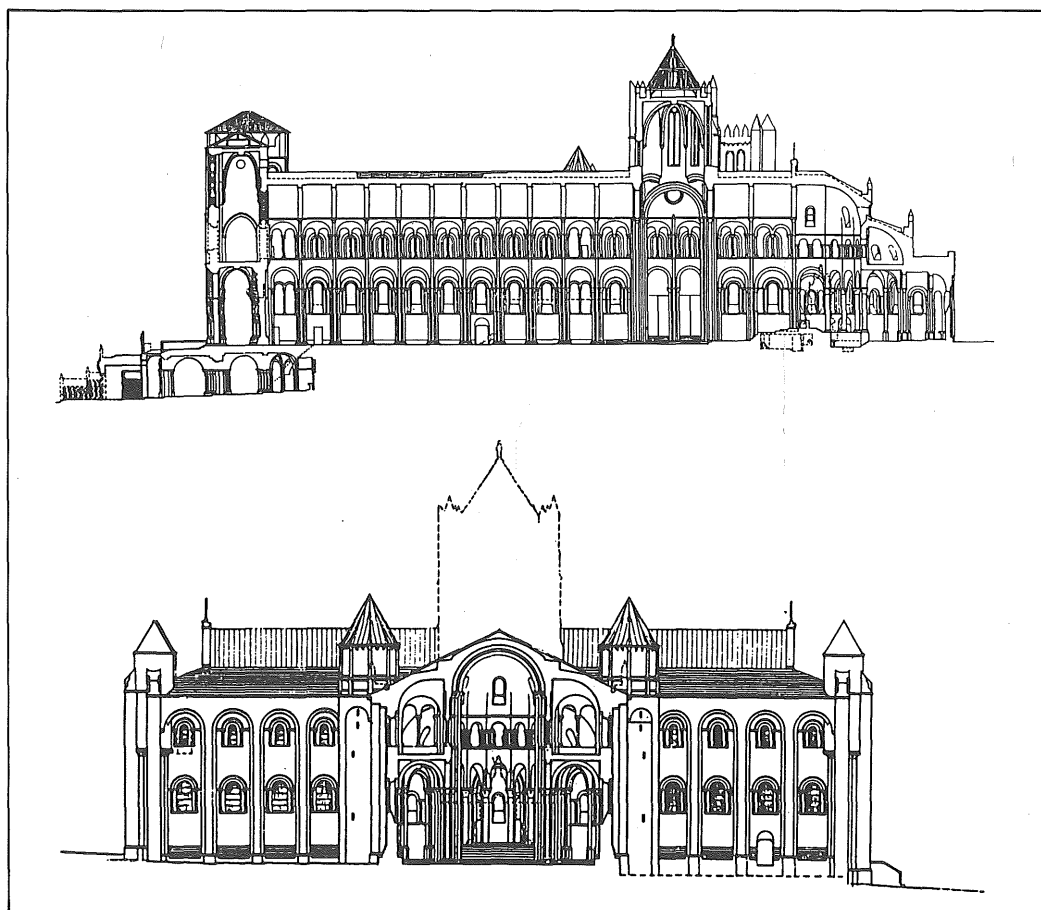


Fig. 5.—Secciones de la Catedral de Santiago, según K. J. Conant, en las que se ha incluido el cimborrio gótico.

Así, pues, y como habíamos adelantado, la iglesia románica proyectada para Santiago era, en cuanto *Iglesia ideal*, un edificio *exento*, como su forma nos demuestra, no dejando lugar a ninguna duda el cuidado diseño de la articulada trasera. En ello, y además de anticiparse, si se quiere, a los criterios expresos de perfección renacentista, parece seguirse también una idea inherente al hecho mismo del templo, y así había sido, por ejemplo, en el asentamiento de las primitivas iglesias pre-románicas. La relación de la *Iglesia ideal* con el lugar fue tan simple como la de buscar en el terreno su cabida en la correcta orientación, no pudiendo por tan-

tas razones respetar algunas pre-existencias arquitectónicas y urbanas. La construcción de la Catedral nueva suponía, en realidad, el inicio de la construcción de *otra ciudad*, aquélla que iba a tener como *elemento primario* fundamental precisamente a la iglesia perfecta, generadora de una *forma urbana*, como se verá, muy diferente a la que podría haberse supuesto en vista de su propia perfección independiente y abstracta.

Pero varias serán las razones formales, arquitectónicas y urbanas, que llevarán a este proyecto de iglesia ideal, que llegará a construirse como tal, y se conserva hoy en día, casi por completo, a ser

sometido en el tiempo a una transformación y a una dilatada completación como conjunto que la ocultarán exteriormente y que serán, en gran modo, contrarias a su naturaleza arquitectónica originaria. Esto es, muy lejos en cualquier caso de su presumible expresión exterior como volumen que muestra su perfección al evidenciar la precisa articulación de sus elementos. Muy lejos de la condición libre y exenta, en definitiva, que su ambiciosa estructura formal permitía esperar ⁷.

La primera serie de razones por las que la Catedral se transformará son las que provienen del hecho de que el ambicioso proyecto no llega a construirse por completo, por lo que no se acaba coherentemente, como ha estudiado con detalle el profesor Conant ⁸. La condición inacabada y desigual de las torres, un cimborrio gótico y una coronación almenada iniciarán la desfiguración del proyecto y su más tortuosa vida material. Un primer elemento compositivamente impertinente frente al plan románico es el de la construcción de una torre defensiva en el esquina Este del extremo Sur del crucero, realizada al tiempo que la coronación almenada (V. Fig. 6). Tanto la perfecta simetría como la exactitud volumétrica de la Catedral se alteraron así mediante obras que no respetaron la pureza del plan, siendo las muchas que hicieron esto a lo largo del tiempo las que componen uno de los procesos importantes de su transformación arquitectónica ⁹.

Preciso será reconocer, sin embargo, que es la propia perfección de la iglesia, su abstracción e idealidad, la que se llegará a convertir de forma directa en el mayor enemigo de su propia subsistencia como tal y, sobre todo, de su posibilidad de expresión exterior. Pues sus características provocaban por sí mismas problemas formales ante tantas cuestiones como el hecho de una Catedral iba a suponer.

No será hasta los siglos XVII y XVIII cuando la colección de problemas que en torno a la Catedral quedaban pendientes se resuelven de forma definitiva, finalizando la proyectación y la realización del conjunto de bien distinto modo a como se había iniciado. La Catedral de Santiago de Compos-

tela se convirtió entonces en un hecho arquitectónico complejo y terminado, de carácter excepcional, en el que los arquitectos barrocos, y más allá de las apariencias inmediatas, intervinieron para dar adecuado remate a los problemas pendientes, identificados con precisión y resueltos con una notable economía arquitectónica de medios.

La iglesia nueva de Santiago enfrentó su forma, en primer lugar, con la de la propia ciudad, tanto por su tamaño como por su misma configuración. Por su tamaño, y como ya vimos, ya que éste iba a constituir por sí una notble dificultad para su asentamiento, así como un impedimento más de su vocación exenta. Y por su propia forma en cuanto tal, ya que el desarrollo en Cruz y el elaborado remate trasero de absides y absidiolos constituye un volumen abundantemente compuesto por la alternancia de ángulos cóncavos y convexos y dotado de elementos salientes, esto es, de una forma exterior propia de un edificio exento y libre en un esquema urbano de carácter abierto, pero que enseguida quedará reñido con una ciudad que tenderá a densificarse y a extenderse en forma de ciudad cerrada ¹⁰. Pues es frecuente que en este tipo de ciudades las citadas formas salientes y ángulos cóncavos aparezcan como gestos casi «anti-urbanos», en cuanto difícilmente integrables en el espacio de la ciudad, tantas veces condenados a desaparecer, ocultarse o transformarse al servicio de una configuración de dicho espacio con una lógica formal más adecuada para el mismo que la simple presencia de lo edificado.

Resulta al respecto bien interesante el ejemplo de como ya la repetida pre-existencia de la Cortice-la tenderá desde un principio, y debido a su posición, a destruir el gran ángulo cóncavo formado por el brazo Norte y por la cabecera, al establecer una doble y «virtual» alineación, en ángulo recto y convexo, con la línea de la capilla absidal principal y con el extremo del brazo, e invitando así a utilizar un espacio susceptible de ser llenado (V. Fig. 2). La construcción de las capillas góticas, si bien absolutamente descuidadas respecto al plan eclesial románico, tendrán, sin embargo, la lógica inmediata de aprovechar ese vacío acercándose paulatinamen-

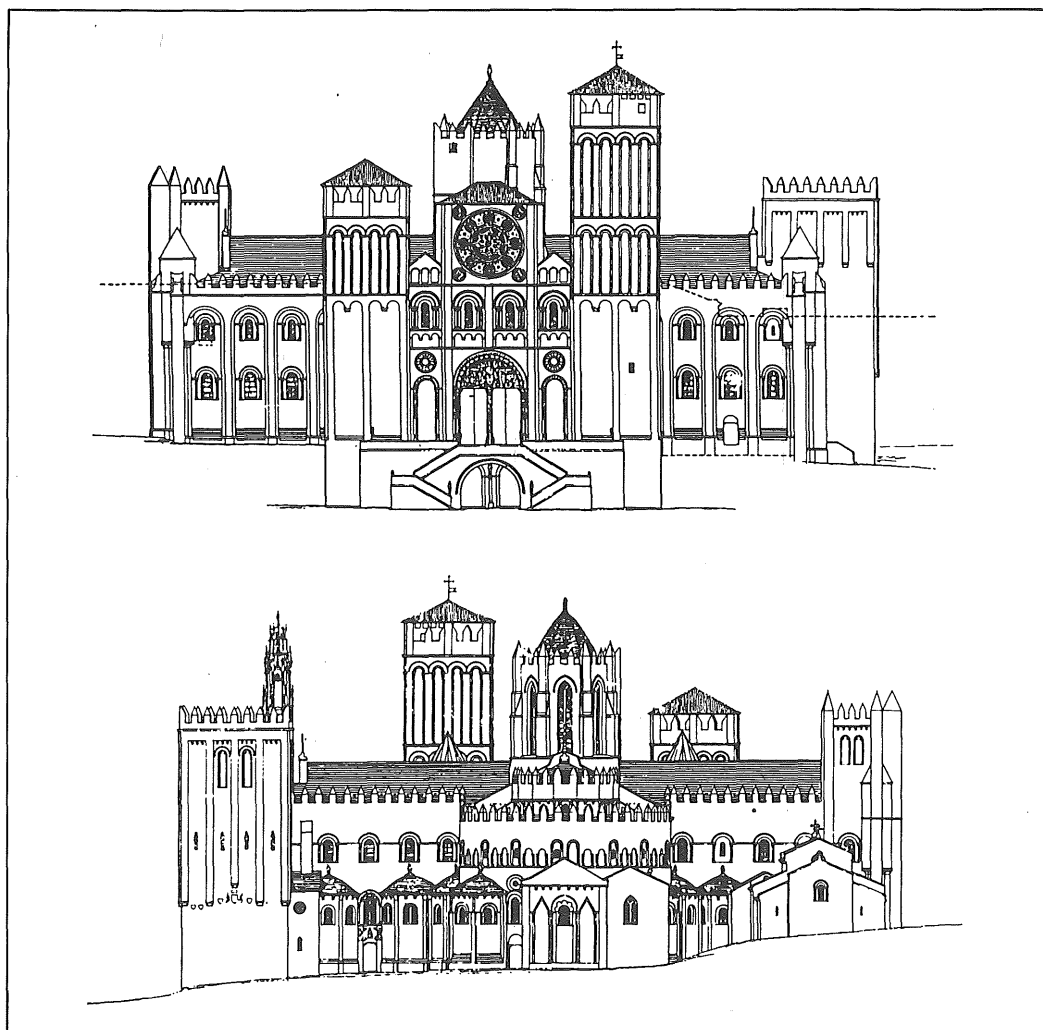


Fig. 6.—Frente y trasera de la Catedral después de la construcción de la Torre defensiva, la coronación almenada y otros añadidos, según K. J. Conant. En la fachada, obsérvese la línea de puntos correspondiente a la posición del Claustro. En la trasera nótese el perfil del terreno y la Corticela.

te a la definición real de las alineaciones rectas.

Pero el proyecto de iglesia, en su abstracta y exenta belleza, no había previsto el contacto, ya no sólo de los variados y numerosos elementos que el hecho de una Catedral iría demandando, cuestiones en todo caso imposibles de prever, sino que

tampoco contemplará, como es notorio, la existencia de un claustro, asunto inevitable y problema tantas veces común a los conjuntos Catedrales de la Edad Media. Pues, en efecto, es frecuente que los conjuntos medievales parezcan haberse proyectado haciendo hincapié en el carácter y perfección de las distintas piezas, pero ignorando su necesidad de

acuerdo en un conjunto, aún cuando ésta fuera tan inmediata y segura como la de iglesia y claustro.

La iglesia suele ofrecer al claustro el casi casual acomodo de un ángulo cóncavo entre dos de sus brazos, y éste se configura con independencia, esto es, atendiendo a sus propias reglas formales. La construcción de un claustro oculta el lateral eclesiástico, probablemente de forma imprevista por el proyectista de la iglesia, como parece ocurrir en Santiago. El conjunto se convierte en una superficie planimétrica desequilibrada frente a lo que era la sola iglesia, inevitable eje de una simetría desmentida más allá de sí misma, y que ha recibido un edificio adosado que tiende a sobresalir con respecto a ella mucho más que el brazo en cuyo ángulo se acodala.

López Alsina ¹¹ sitúa en sus planos el desaparecido claustro románico ocupando el mismo ángulo que el actual, pero con un tamaño mucho menor. Obsérvese (V. Fig. 1) como la pequeñez de este supuesto y primitivo claustro es un tamaño suficiente, sin embargo, para rebasar con creces el brazo del crucero y para no llegar, por el contrario, hasta el extremo del cuerpo principal. En realidad, y como bien se observa en la planta de la Catedral, es imposible proyectar un claustro de planta proporcionada que se adapte al distinto tamaño de los brazos, por lo que la construcción de este elemento supondrá en cualquier caso el desequilibrio del conjunto.

El Palacio Episcopal, construido en el siglo XII al otro lado del claustro, compensará en escasa medida este desequilibrio al concebirse con una extrema indiferencia tipológica e insertarse en contigüidad con un acuerdo formal precario (V. Fig. 7). La independencia de diseño de los grandes elementos adquiere en este caso un carácter evidente, sin que parezcan sentirse sus consecuencias. El Palacio, de planta en forma de T, busca la coincidencia de alineación con las torres de la iglesia en la formación de la continuidad urbana del espacio delantero, sin que haya otro acuerdo más con aquélla que no sea el paralelismo de las naves y de la crujía palaciega interior. Entre palacio e iglesia se formará un azaroso patio, casi cerrado, y cuya condición de resi-

duo formal le dará el lógico destino de ser rellenado.

Así, pues, después de la construcción del primer claustro, del Palacio Episcopal, y de las capillas góticas, la catedral compostelana presentaría un estado no sólo lejos de toda coherencia, sino lleno además de problemas de remate, siendo el encuentro entre ciudad y espacio urbano el principal punto de fricción. Tanto el frente de la catedral a la Plaza de Obradoiro como el costado Sur del conjunto y la trasera presentaban un estado indeciso y amorfo, tal vez más inadecuado e impropio para la forma urbana de lo que hubiera resultado la iglesia exenta si se hubiera pretendido que se manifestara como tal. Pero aún nuevos problemas serán añadidos (V. Fig. 8, en la que se dibujan los distintos problemas formales y sus soluciones).

La Plaza del Obradoiro era el espacio urbano principal y ante el que el templo catedralicio se manifestaba con la solemnidad y jerarquía que le da su posición elevada. Al final del siglo XV se construirá el Hospital de los Reyes Católicos definiendo el lado Norte del espacio, cuando ya el lado Sur estaba configurado y de modo que, con el frente catedralicio, se forme una gran plaza rectangular. (Esta no se concluirá hasta el siglo pasado con la construcción del nuevo Palacio Episcopal, hoy Ayuntamiento, pero tuvo que ser ya bastante precisa como espacio antes de la construcción del hospital).

Era el frente catedralicio el que presentaba una mayor irregularidad en su definición, formando sin embargo el lado más importante desde el punto de vista de la forma urbana tanto desde su posición como desde su tamaño, su mayor altura y su condición primera en el significado. La posición de la catedral casi en el eje del espacio invitaba a resolver de un modo más definitivo esta importante fachada, que llegó a estar afectada además por algunas construcciones delanteras añadidas al Palacio Episcopal que perdía con ellas su nítida alineación con el templo.

Será la construcción de un nuevo claustro, mucho mayor el que se supone como primitivo, y la reforma del frente del Palacio Episcopal las obras

Platerías, consolidándose así el espacio sobrante como plazuela del mismo nombre.

El claustro resuelve, pues, sus obligaciones para con la Plaza del Obradoiro, pero adopta asimismo preocupaciones formales propias, como es la planta cuadrada, que llevan a acentuar la condición escalonada, o quebrada, del límite Sur con el espacio urbano. Ello no es más que un invariante, o problema común, de las catedrales españolas, siempre con importantes efectos urbanos. En este caso se adivina la preocupación por acentuar la quebrada de modo excesivo, lo que, unido a la necesidad de no obstruir la portada de las Platerías, llevará a adelgazar al máximo las crujías Sur y Este, y hasta a vaciar la esquina, contribuyendo con este último

gesto a suavizar la definición de la plazuela. Nótese como la idea de forma pura deseada por el claustro ha de aceptar el excesivo ensanchamiento del conjunto Catedral, pero se compatibiliza con los diferentes problemas de borde, llegando para ello a establecer incluso una simetría desde la diagonal que pasa por la esquina SE. Esta disposición debe ser obra de Rodrigo Gil de Hontañón, que se hace cargo del claustro después de Juan de Alava.

La iglesia iba perdiendo así de modo definitivo la posibilidad de expresión exterior en favor de su mayor complejidad como conjunto y de una buena definición del espacio urbano. Logradas ya unas configuraciones convincentes para el Obradoiro y las Platerías, la trasera de la iglesia se había ido

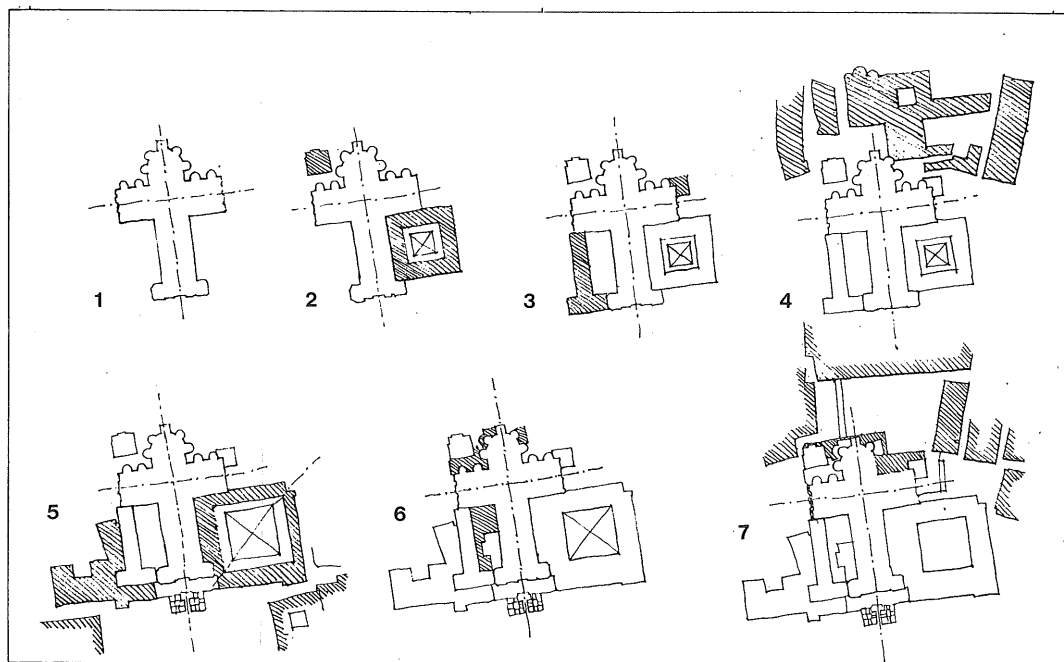


Fig. 8.—Tabla del elenco de los problemas formales de la Catedral y sus soluciones. (Croquis del autor.)

1. La iglesia ideal.
2. La iglesia real, con la presencia de la Corticela y el agregado del primer Claustro.
3. Elementos añadidos fuera del plan: Torre defensiva y Palacio Episcopal.
4. Problemas de definición urbana de la cabecera.
5. Reforma del Palacio Episcopal, sustitución del Claustro y frente a la Plaza del Obradoiro.
6. Otros elementos añadidos fuera del plan.
7. Reforma barroca y definición de los espacios urbanos E. y S.

consolidando, por el contrario, como un lugar desordenado, de incierta imagen y, por lo tanto, de inadecuado carácter urbano. La parte de atrás de la iglesia, afectada desde un primer momento por el viejo convento que tardará en desaparecer (V. Fig. 1 y 8), podría haberse logrado exenta si esta obstrucción no hubiera hecho aún más lógico el relleno del espacio definido por la Corticela mediante las capillas góticas, así como la consolidación de la torre defensiva. La cabecera será con ello un lugar de inevitable transformación, exigida fundamentalmente cuando se logra al fin retranquear el convento y formar la gran plaza trasera con la posición del nuevo. Este problema, y dar remate a la fachada principal constituirán las cuestiones a los que los arquitectos barrocos darán respuesta.

Fue en la mitad del siglo XVII cuando se puso en marcha el proyecto de reforma de la trasera, tema sentido como muy necesario por las gentes que se ocupaban entonces de la Catedral. Antonio Bonet Correa¹² aporta en su trabajo el testimonio de un canónigo «fabriquero» que transmite en sus memorias su preocupación por el caótico estado de la cabecera, así como por la precaria condición de la fachada de la catedral y su interrumpida torre, dando en ambos casos las razones de su importancia en relación a la imagen de la ciudad y la correcta definición de su espacio. Es este mismo autor quien señala a Vega y Verdugo como proyectista de la solución de la cabecera y del cimborrio, obras que ejecutará Andrade.

La terminación de la catedral que se inicia con este proyecto se producirá escalonadamente a lo largo de más de un siglo, empleando a sucesivos arquitectos. Realizarán en conjunto un magnífico proyecto colectivo, diversificado y coherente, capaz de dotar al conjunto catedralicio de una nueva y definitiva unidad.

La plaza tras la Catedral quedaba rotundamente definida por la presencia del nuevo convento en el Este y por la llamada Casa de La Conga en el Sur, construcción que resolvió con un contacto cercano a la torre defensiva la transición con la plazuela de las Platerías. Construido desde antiguo el límite Norte, era preciso poner en orden la confusa su-

perposición de la cabecera original con las construcciones que ocuparon el sugerente vacío limitado por la Corticela (V. Fig. 8 y 9).

Pero, desestimando cualquier posible reforma a fondo de parte tan caótica como principal, se optará por un recurso eficaz y sencillo: aceptar la alineación «virtual» marcada por la Corticela y proyectar según ella una nueva fachada, en algún punto precisada de construcciones complementarias interiores a ella, y cerrándola de modo continuo, incluso en los vacíos, que se convertirán en patios abiertos donde practicar las puertas. Estos vacíos absorben las irregularidades para que el nítido espacio interior de la iglesia (V. Fig. 10) quede trasdosado mediante un frente quebrado y preciso, no simétrico.

La fachada no podía ser simétrica ya que la trasera catedralicia estaba afectada muy desigualmente, como sabemos por la Corticela y por la torre defensiva. Aceptar la asimetría y la desigualdad del terreno, y ceñirse con la nueva fachada a lo estrictamente necesario, tanto en altura como en el trazado de la planta, suponía retranquear éste para formar la plaza de la Quintana, adaptándose a la posición de la torre y estableciendo con ello una buena transición con la plazuela de las Platerías y el escalonado recorrido del Sur de la Catedral (V. Fig. 11). La fachada deberá olvidar toda posible coherencia con los ejes de composición de la

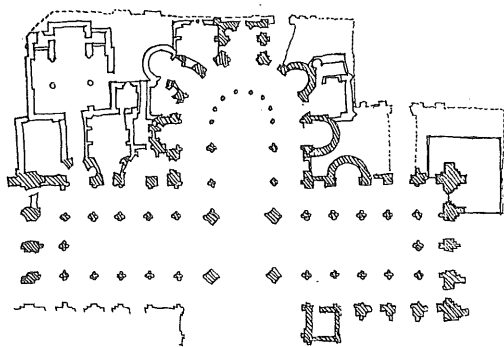


Fig. 9.—Esquema de la cabecera de la Catedral con la Corticela y los diversos añadidos antes del trasdós barroco. En línea de puntos, el perfil urbano de la transformación. (Croquis del autor.)

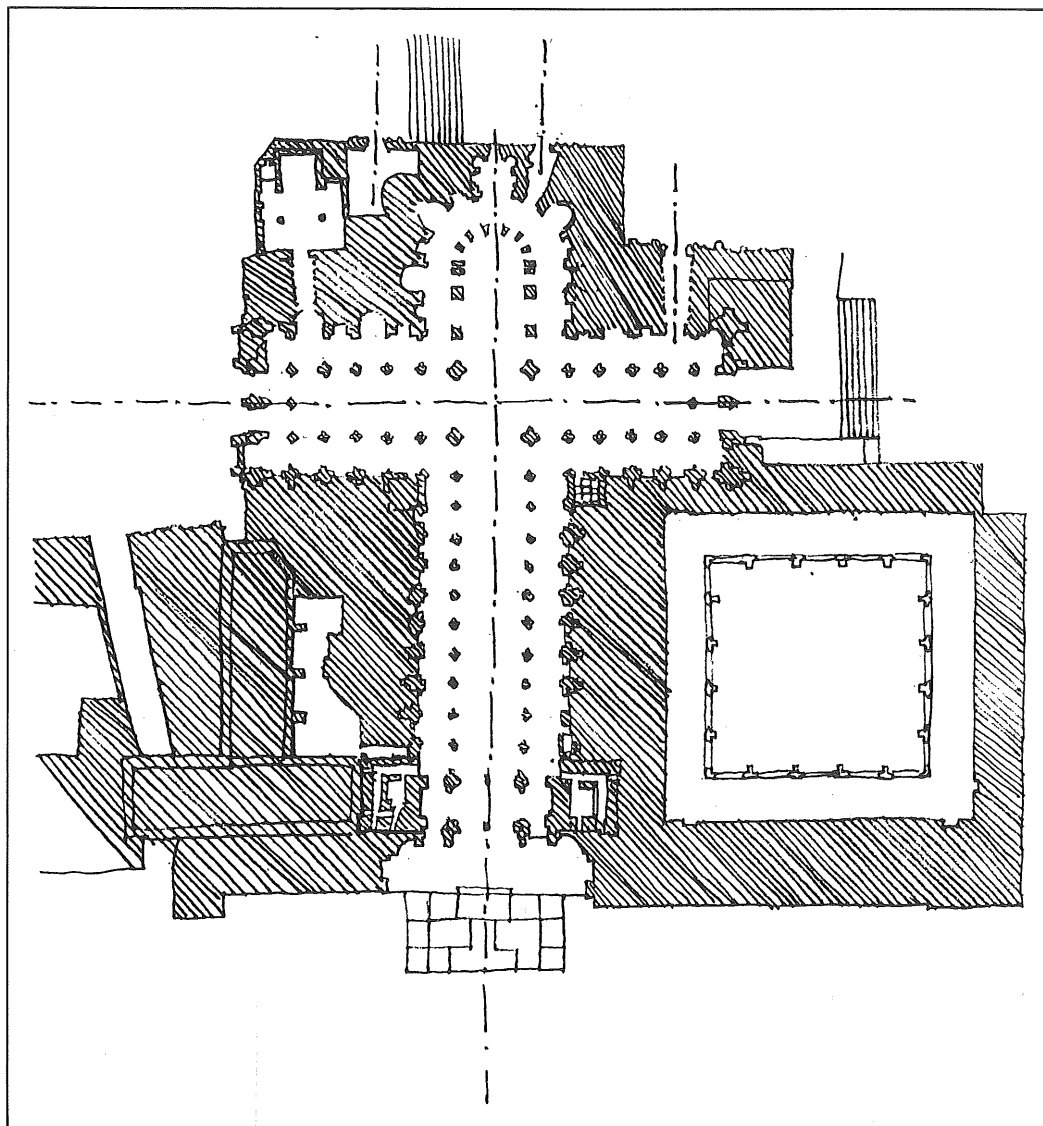


Fig. 10.—Esquema de la planta de conjunto de la Catedral poniendo de relieve la conservación interior del plan basilical y sus trasdós mediante elementos ajenos a él que han de resolver independientemente el perfil urbano. (Croquis del autor.)

iglesia y limitarse a ceñir su cabecera en forma adecuada a las solicitaciones formales de sus bordes. Entre ellas acomete con decisión el problema del notorio desnivel de la explanada trasera, desnivel ya algo atentatorio desde un principio a la expresión exterior de la fábrica catedralicia¹³.

La habilidosa solución realizada utiliza lúcida-mente este desnivel como apoyo de una compleja composición (V. Fig. 12). La plaza se proyecta dividida en dos plataformas: una alta, al nivel de la Corticela, y de modo que pueda situarse en esa altura la puerta que da paso al espacio vacío entre

la Corticela y el ábside, y que inmediatamente desciende por medio de una recta escalinata para formar la plataforma baja, cuasi-horizontal, que constituye el resto de la plaza. La escalinata divide drásticamente el espacio en dos planos a distinto nivel y convierte al suelo en uno de los principales protagonistas formales.

La existencia de estas dos plataformas permite dar una configuración independiente a los dos sectores de la parte recta de la fachada, y, así, a las dos puertas que se abren a los patios formados por los vacíos. La común altura de cornisa, fuertemente marcada por ésta y por el notorio ático que consigue con sus pináculos realzar su escasa cota, dota al frente de una completa y aparente unidad, a despecho de la discontinuidad del suelo. Unificadas por este poderoso gesto, las puertas se producen con independencia, aunque con la coherencia figurativa que articula tan diversa fachada. Una segunda línea unitaria, la imposta intermedia entre los dos pisos de la portada baja, se convierte en una definición del zócalo del nivel alto, evidenciando la variedad de los elementos, pero articulándolos entre sí. El retranqueo de la Quintana hacia la torre logra que ambas puertas presenten una equilibrada posición en el paño mural de la fachada, teniendo además un remate similar y a la misma altura. La definición del retranqueo se realiza con un plegado ortogonal simple, aunque ajustando la fachada a un grueso mayor de la torre, esto es, a las dimensiones de la nueva que se pensaba construir, y situando otra portada en el paño retranqueado, esto es, sin problemas de independencia. La posición más adelantada de la torre encierra más el paso hacia la plaza de las Platerías, configurándola con una mayor precisión y sin merma real de la continuidad urbana.

La nítida y tajante definición mural de la plaza que consigue esta operación de cierre, coherentemente con la no menos radical del nuevo convento, logra sustituir el viejo desorden con destrucciones mínimas y evita la ya imposible relación formal directa entre la Catedral y el exterior. Pero, por su escasa altura, permite percibir el gran bulto catedralicio sin la necesidad de que la superposición de

imágenes (V. Figs. 12 y 13) se resienta en modo alguno de esta falta de mecanismos compositivos comunes.

El problema urbano y de remate trasero de la Catedral se ha resuelto con la máxima economía de medios, así como con una sutil perspicacia compositiva. La fachada nueva sólo ha necesitado superar en altura las capillas absidales, reservando el *interior* que oculta de un modo arqueológico, y evitando al máximo el daño al operar principalmente añadiendo. En las portadas a los patios abiertos a ellas que resuelven los intersticios, los huecos de las puertas permiten entender el conflicto, allí surgido y conservado, entre forma ideal y exenta del edificio y necesidades de la morfología urbana.

La torre defensiva surgida en su día al margen del plan eclesial primitivo, se convertirá tras su reforma en un elemento clave de la composición de esta trasera al servir como espectacular remate del muro quebrado que talla con fuerza el espacio urbano. Ya vimos como la notable asimetría del conjunto generada por el claustro había configurado la Plaza de las Platerías, que será verdaderamente de-

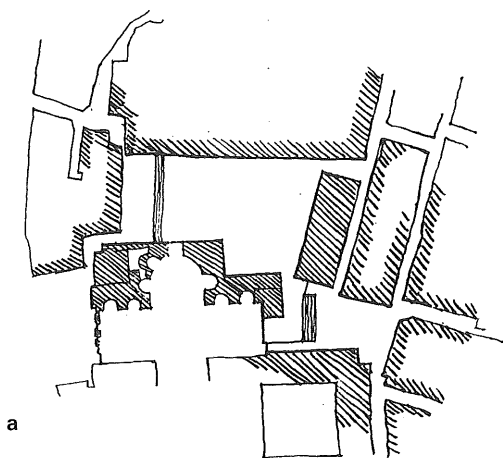
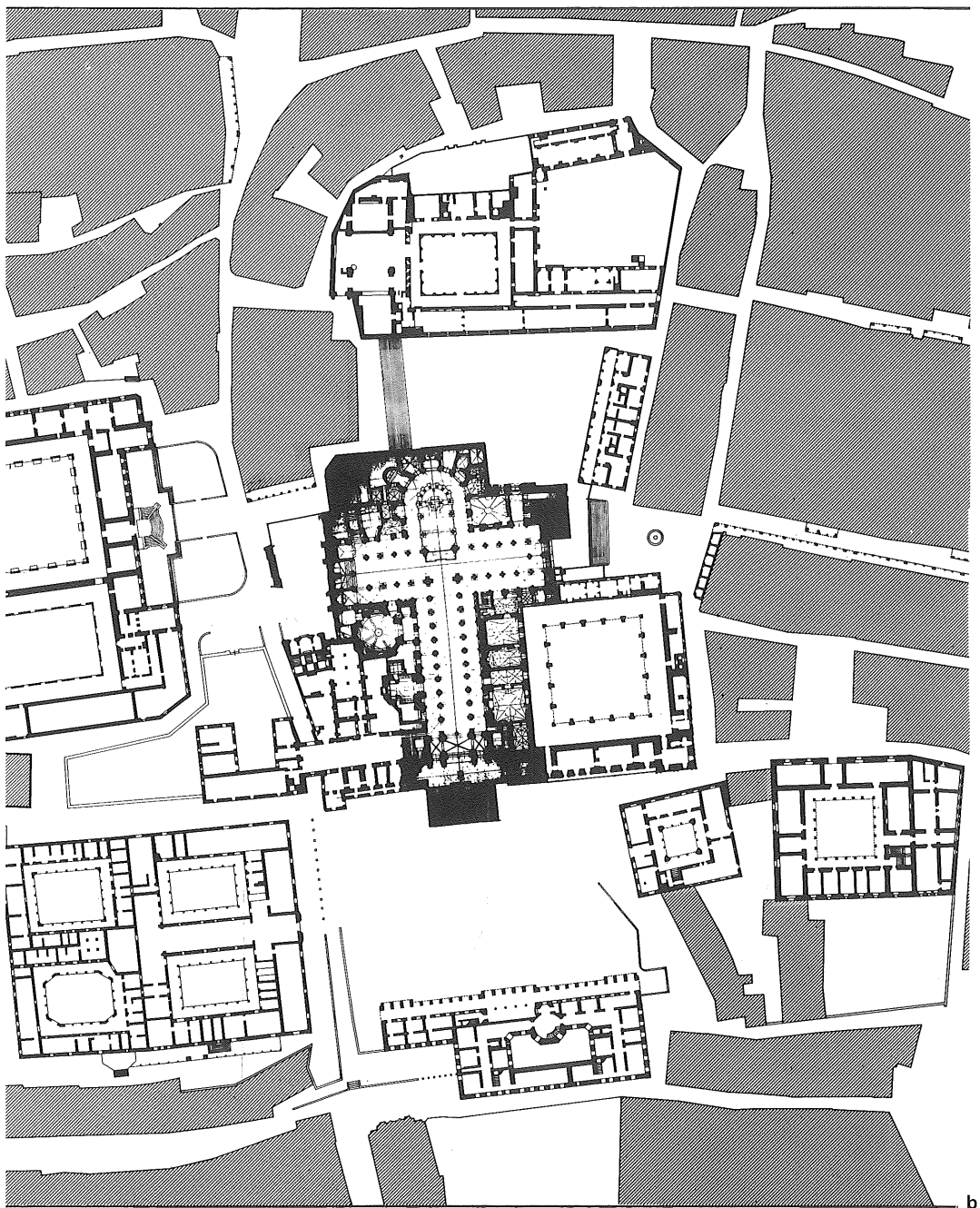


Fig. 11. —a) Esquema de la solución volumétrica de los espacios urbanos al E. y S. de la Catedral. (Croquis del autor.)

b) La Catedral en su entorno urbano, con la solución dada a los diferentes espacios. Según Salvador Tarragó y José María Rey Barreiro (Archivo histórico del C. O. de Arquitectos de Galicia).



b

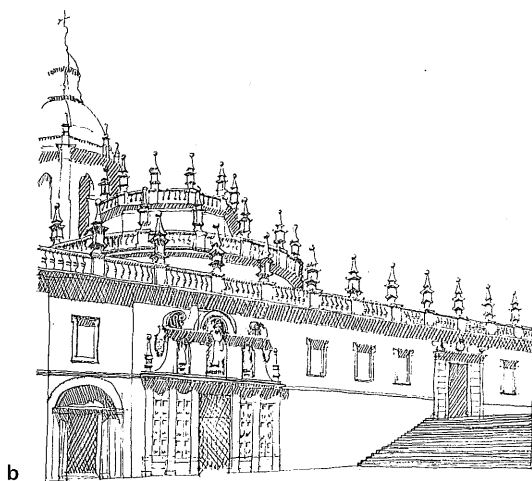
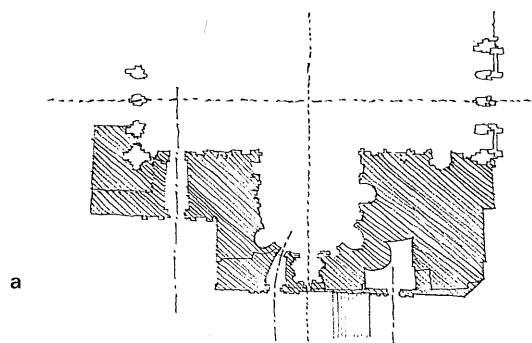


Fig. 12.—a) Esquema del perfil urbano nuevo dado a la trasera de la Catedral, de composición independiente a ésta. (Croquis del autor.)

b) Detalle de la fachada recta, escalinata y portadas, de la trasera nueva de la Catedral. (Apunte del autor.)

finida mediante la presencia de la nueva torre. Convertida ésta en un gran elemento singular, matiza la solución de continuidad entre los distintos espacios con ayuda de su posición retirada y alta, y por medio de su condición de esquina principal que orienta y define el lugar al articular sus quiebros espaciales. El magnífico diseño de Andrade, proyectado ya en el muy avanzado XVII (V. Fig. 14), ayuda eficazmente al éxito formal de la operación, al tiempo que dota a la Catedral de una exquisita pieza de notabilísima importancia para la calidad de la imagen urbana de Santiago.

Así, pues, y en aparente paradoja, será el gran valor formal que se le acabará dando a un elemento en principio impertinente en cuanto ajeno al plan, la torre defensiva, lo que finalizará por resolver algunos de los problemas de remate y de forma urbana. Esto es, del mismo modo que una fachada de composición ajena a la de la iglesia, resolvería el desorden creado por la debilidad urbana de la perfecta cabecera románica. Las soluciones formales de remate de la Catedral no llegarán, pues, hasta que se entienda que ha de prescindirse para ellas de toda coherencia compositiva con las leyes originales del edificio, debiendo atender a los graves problemas de borde y de unidad de la forma exterior como problemas independientes, pero congruentes con estas leyes. Lograr la perfección formal exigirá ahora unos puntos de vista muy distintos, casi opuestos a la idea original de perfección. El desorden, un plan escasamente coherente y compuesto por yuxtaposiciones, no podrá ser eliminado porque de él ha de salir ya de forma obligada un orden

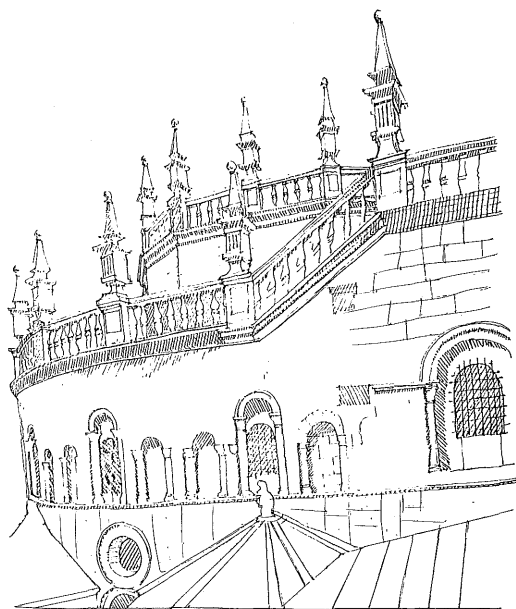


Fig. 13.—Detalle del ábside románico decorado con la balaustrada y los pináculos barrocos. (Apunte del autor.)

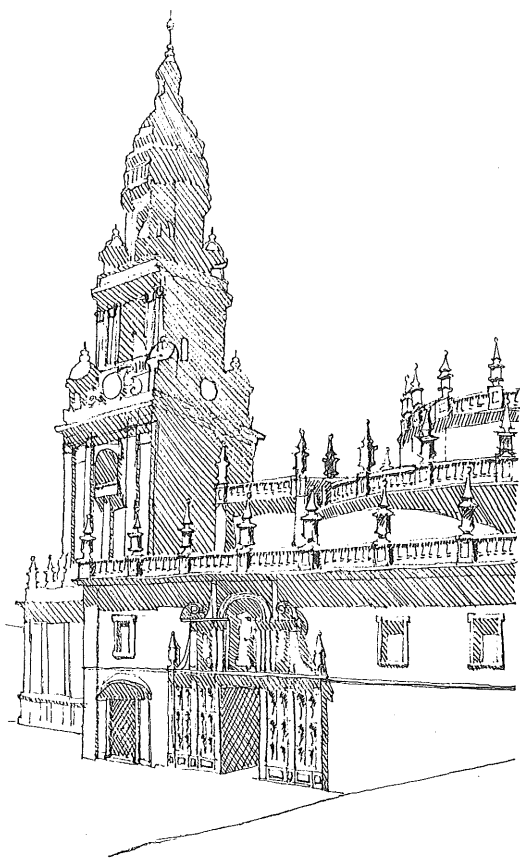


Fig. 14.—Vista de la Torre del reloj desde lo alto de la escalinata, con la fachada recta a la Plaza de los literarios, en primer término, y el quiebro de la Quintana al pie de la Torre. (Apunte del autor.)

nuevo, una nueva unidad que resuelva el problema formal en su real complejidad.

Ya en el siglo XVIII se acomete la finalización del frente a la plaza con la reforma radical de fachada y torres que proyecta Casas Y Novoa, enriqueciendo este importante frente al destacar la presencia de la iglesia con su brillante ejercicio. Después de su realización, las fachadas del Palacio Episcopal y del claustro quedaron convertidos en el marco urbano desde el que la iglesia exhibe su presencia, tal y como desde antiguo parecían esperar. El contraste entre la elaborada fachada de la iglesia,

para cuyas torres se busca un importante efecto urbano a distintas escalas, con estas construcciones contiguas acentúa la sensación de unidad que era para la Catedral tan necesaria (V. Fig. 15).

Pero es la fachada del Obradoiro la parte de la metamorfosis catedralicia que ofrece, aparentemente, un concepto más claro y esquemático de un «disfraz» barroco¹⁴, entendido como escasamente intencionado más allá del cambio de imagen. Es preciso entender, sin embargo, cuanto la unidad figurativa del exterior catedralicio era necesaria e importante para del difícil problema de su remate. Pues al plantearse los arquitectos el problema de unidad formal del conjunto tuvieron que comprender que, si se evitaban las destrucciones, sólo era posible cambiar las cosas construyendo. Era claro que las obras nuevas iban además a ser muy relevantes en cuanto a la imagen, protagonizándola incluso, y mucho menos en cuanto a su importancia estructural en el conjunto. Pero la imagen sólo podía ser barroca, dada tanto la mentalidad de la época como la propia pericia y sentimiento de los arquitectos, por lo que, si querían resolverse los problemas formales de la Catedral, era necesario convertirla en una Catedral barroca, al menos aparentemente. Sin eliminar lo que ya existía éste constituyó así el obligado objetivo de las obras realizadas en los siglos XVII y XVIII.

Pero, en pro de una verdadera unidad formal y en favor asimismo de la sensibilidad de su tiempo, se decidió reforzar la coherencia figurativa del conjunto con algunas cuestiones de carácter complementario, capaces de consumir la metamorfosis utilizando medios mínimos. La perfección de la iglesia románica garantizaba ya en su naturaleza próxima al clasicismo la adecuación de la forma principal y, concretamente de su volumen exterior en la cabecera, sobre todo una vez proyectada la sustitución del Cimbório conjuntamente con la realización de la fachada barroca de atrás. La forma de los ábsides románicos se acepta así como imagen sin más que decorar sus cornisas con la misma balaustrada de pináculos que corona esta fachada y la nueva cúpula (V. Fig. 13). El recurso figurativo, que se extiende a algunas otras partes visibles de la

cornisa del templo, unifica la imagen de los diversos elementos completando la coherencia visual, asimismo buscada por el empleo de la piedra granítica. Esta nueva coronación sustituía la medieval almenada realizada en el tiempo de la torre defensiva, por lo que se entiende bien que no se tuviera escrúpulo en retirarla. Resulta extremadamente curioso, a la vez que lógico, que la reforma de cornisa y torre se produzcan de una vez, pues igualmente

de una vez habían nacido, enmendado por completo algunos de los primeros elementos impertinentes con respecto al plan original, sin que tuviera sentido plantearse la recuperación de éste.

La nueva escenografía que la Catedral necesitaba, obligadamente barroca por ser éstos los tiempos en que se acomete, completa y transforma su imagen con extrema eficacia y economía de medios. La transformación, en aras de una unidad formal

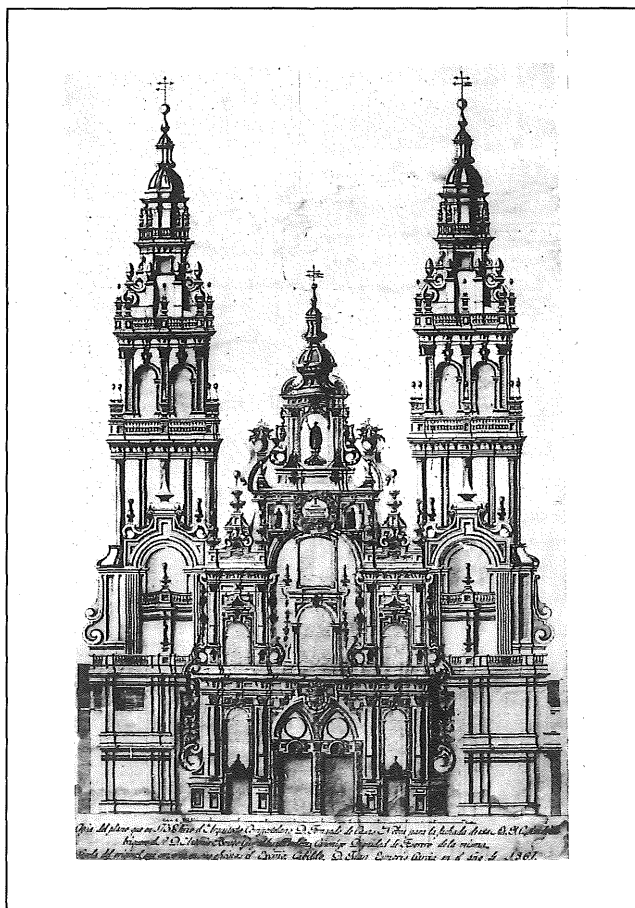


Fig. 15.—Dibujo de J. Esmoris (1867) de la fachada nueva a la Plaza del Obradoiro. (Archivo de la Catedral.)

que en Santiago tuvo que ser tan deseada, alcanza incluso el interior en persecución de una total coherencia. En él, el soporte «clásico» del espacio eclesial recibe tan sólo la presencia del obligado nuevo Címborio y, sobre todo, de la decoración y el mobiliario, económicos gestos suficientes para transformar la imagen interna.

La Catedral deviene barroca, y así, aparentemente unitaria. Dos catedrales distintas pasan a coexistir en una única materia arquitectónica, pues la perfecta Catedral primitiva da soporte a la casi «virtual» Catedral barroca. La iglesia románica, la mejor de su tipo y estilo, encontró en la precisión de su estructura formal buena parte de lo que la condenó a cambiar y a esconder su propia imagen, subsistiendo sin embargo como el elemento básico de la transformación. La coherencia entre plan e imagen, característica de la perfección original, deberá ser definitivamente negada en favor de una imagen nueva, capaz de resolver los problemas formales precisamente en cuanto pueda dar respuestas a cuestiones diversas no coherentes entre sí.

Sería de interés aún citar algunas otras intervenciones posteriores, como la portada de la Azabachería (pórtico del brazo norte), que se explica como una necesidad de expresión urbana que contribuye a la ordenación de la plaza de su nombre mediante el refuerzo formal de un elemento de orden primario. Resueltos ya entonces los problemas principales, es un complemento de los mismos. Fue proyectada por Ventura Rodríguez en un barroco tardío y construida por Lois de Montea-gudo.

Resulta incluso más interesante para el análisis que nos ocupa un proyecto aún posterior, no realizado, que trata de reformar por completo la trasera de la Catedral para dotarla de un nuevo coro, trazado por Miguel Ferro Caaveiro a finales del siglo XVIII. La unidad nueva que el proyecto pretende alcanzar (V. Fig. 16) aspira a controlar la coherencia compositiva de la planimetría mediante el uso de los recientes principios neoclásicos y eliminando los recursos escenográficos barrocos. Ello le llevará tanto a proponer gran cantidad de destrucciones y de modificaciones del conjunto como

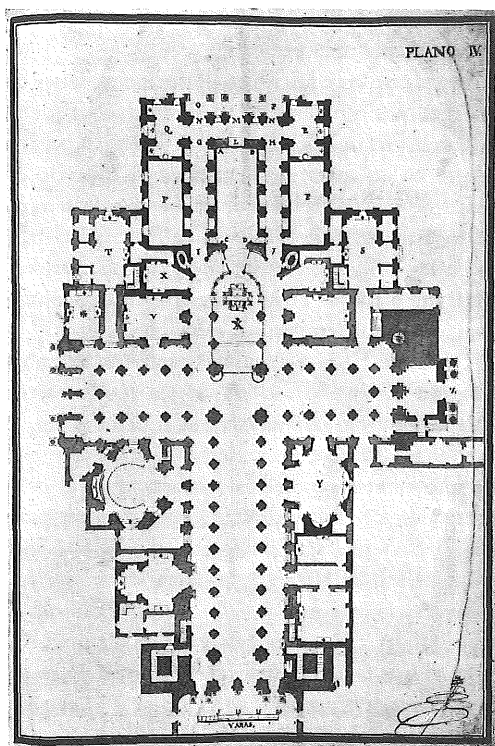


Fig. 16. —Planta de Miguel Ferro Caaveiro (1794) para ampliar la Catedral dotándola de un nuevo Coro. (Archivo de la Catedral.)

a interpretar en forma más esquemática la realidad para adecuarla a sus intenciones de trazado. Así, por ejemplo, se ve obligado a dibujar la Corticela con un paralelismo perfecto con respecto a la Catedral que en realidad no tiene, lo que le permite repetirla simétricamente para cumplir los principios académicos. Dichos principios de composición no pueden, en su rigidez, apropiarse de la totalidad de la Catedral, que ha de modificarse enormemente para responder a ellos. La eficacia, economía y sutileza de los recursos barrocos empleados en Santiago destacan con evidencia frente a este esquemático proyecto de reforma, que lógicamente se quedará en los papeles, y que muestra bien como en el neoclasicismo se inicia la tremenda distancia con

respecto a la arquitectura histórica que caracteriza la época de la restauración.

La vida de los edificios en el tiempo suele ser en realidad, y con frecuencia, menos caprichosa de lo que transformaciones figurativas notorias pueden sugerir en un apresurado examen, y a menudo las causas del cambio residen en problemas propios de las formas originales. Tal vez en Santiago el persuasivo y brillante barroco, de gran popularidad, ha hecho perdonar un aparente crimen arqueológico a lo que fue, en verdad, solución obligada.

Queda así claro, a juicio de quien escribe, como tan sólo un lúcido análisis de los problemas de composición del conjunto y sus relaciones con la morfología urbana, permitieron resolver una serie de importantes problemas formales que, al estar generados por las características arquitectónicas del propio conjunto, sólo pudieron hallar la respuesta en desmentir en buena parte dichas características, encontrando los recursos de la disciplina capaces de compatibilizar las necesarias transformaciones con la existencia y la importancia estructural de las arquitecturas originarias.

La brillantez y cualidades formales concretas propias de las soluciones barrocas de la Catedral de Santiago de Compostela vinieron a completar la lucidez conceptual de las intervenciones, añadiendo valores finales sin los que los difíciles problemas no hubieran aparecido completamente resueltos.

Notas

1. Para la historia y arqueología de la Catedral de Santiago V.: M. Chamoso Lamas, *La Catedral de Santiago de Compostela*; K. J. Conant, *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*; (V. bibliografía). Para la implantación urbana de la Catedral V. F. López Alsina: *Compostelle, ville de Saint-Jacques*.

2. Las primitivas ciudades medievales del tiempo de la monarquía asturiana, Oviedo y Santiago, presentan una estructura urbana definida por edificios exentos principales, y con una configuración del caserío que tiende a den-

sificarse y cerrarse más que éstos, provocando así un asentamiento de carácter ambiguo entre la edificación cerrada o la abierta.

3. V. K. J. Conant, *op. cit.* y *Arquitectura carolingia y románica*.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Es en las cubiertas donde la reconstrucción ideal de Conant, de acuerdo con la realidad, refleja las únicas posibles imperfecciones en el sentido de la no coherencia estricta entre cubiertas de las naves y de la girola en relación con la precisa continuidad de la planta. La cubierta cuasi continua del cuerpo principal y de los brazos queda desmentida en la cabecera para lograr el expresivo escalonamiento del ábside, apareciendo un muro como solución de encuentro.

7. Siempre que se habla de la condición exenta del edificio se entiende que se hace como característica arquitectónica presente en los principios formales de la iglesia, e independientes de su inexorable realidad de dar lugar a un conjunto mayor necesariamente continuo. Probablemente el modelo proyectual se realiza de forma absolutamente abstracta, implantándose sin conceder importancia a tal cuestión.

8. V. K. J. Conant, *op. cit.*

9. Puede seguirse este proceso con más detalle en la obra específica de Conant sobre Santiago, *cit.*

10. Como en Oviedo, la ambigüedad original de la ciudad se decanta por densificación hacia el carácter cerrado.

11. V. F. López Alsina, *op. cit.*

12. El estudio histórico de la solución a los problemas urbanos pendientes en el entorno inmediato de la Catedral ha sido realizado por A. Bonet Correa, *El urbanismo barroco y la Plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela*, explicando la paulatina configuración de dicha plaza a través de la reforma de la Catedral y de la construcción de sus edificios, y de la trasera y su secuencia de soluciones. Relata asimismo la formación de la plaza de la Azabachería.

13. Véase el dibujo de K. J. Conant, *op. cit.*, del alzado real de la cabecera, en el que el autor tiene buen cuidado en hacer notar el desnivel del terreno como uno de los elementos que empañan la perfección basilical. Recuérdese como ya al dibujar la planta original Conant incluye la Corticela, insinuando con ello toda la compleja dialéctica que la vida del edificio iba a plantear.

14. Este concepto de «disfraz» es utilizado por el propio Conant, *op. cit.*

La transformación de la Catedral del Burgo de Osma

Intervenciones en los conjuntos catedralicios II

Examinada, con la Mezquita de Córdoba, la transformación interna de una arquitectura singular; observado, con el Palacio del Emperador en Granada, el tema de una importante inserción en un conjunto monumental; y analizada con la Catedral de Santiago, la transformación urbana y figurativa de un conjunto catedralicio, quiere ahora completarse el estudio con el examen de otro de estos últimos conjuntos, el de la Catedral del Burgo de Osma, sometida a un proceso de transformación más sencillo que el de Santiago. Con estos cuatro ejemplos quedará significativamente ilustrado el complejo problema de composición de intervenir en una arquitectura de notorio valor, en cuanto problema teórico y operativo de la disciplina.

La construcción barroca de una espléndida torre completando el conjunto gótico, la propuesta de sustitución de la basílica por Ventura Rodríguez, y la ampliación y transformación de la cabecera por Juan de Villanueva, representan tres formas distintas de un mismo conjunto, la Catedral del Burgo de Osma, capaces de explicar dificultades conceptuales semejantes a las de Santiago: los problemas de adecuación urbana de los tipos eclesiásticos medievales y la dificultad de ampliar un organismo complejo debido a su naturaleza de forma cerrada y exenta. La transformación final de la antigua cabecera acabó resolviendo ambas cosas de una vez al

ampliar un nuevo programa, dotando con él al conjunto de una nueva unidad al tiempo que respondía al problema formal que entre Catedral y ciudad se había creado.

Explicar de modo sucinto lo enunciado en el campo de la disciplina arquitectónica constituye el objetivo de las páginas que siguen.

La Catedral del Burgo de Osma, en Soria, constituye uno más de los conjuntos catedrales españoles que se continúan y modifican a lo largo del tiempo, y que se completan, finalmente, en el siglo XVIII¹.

Osma, diócesis antigua, forma el *Burgo* alrededor del hecho episcopal y catedralicio². Sobre el solar de una primitiva iglesia románica de la que se conservan pocos restos o datos se construye otra gótica durante los siglos XIII y XIV, sin girola, y siguiendo así, según Torres Balbás³, la idea de cabecera utilizada en la Catedral de Cuenca. Con un gran claustro adosado, también gótico, recibe escasos añadidos, siendo el más notorio el del arco de la sobrepuerta, de principios del XVII (V. Fig. 1), en un tiempo en que se emprenden también reparaciones generales en el exterior de las fábricas.

En 1739 se realiza una nueva torre ejecutada por los arquitectos Domingo Ondátegui y Juan de Sagarvinaga⁴. Esta se proyectó como gran elemento de escala urbana; esto es, referencia visual para todo y de todo el Burgo, unidad formal identifica-

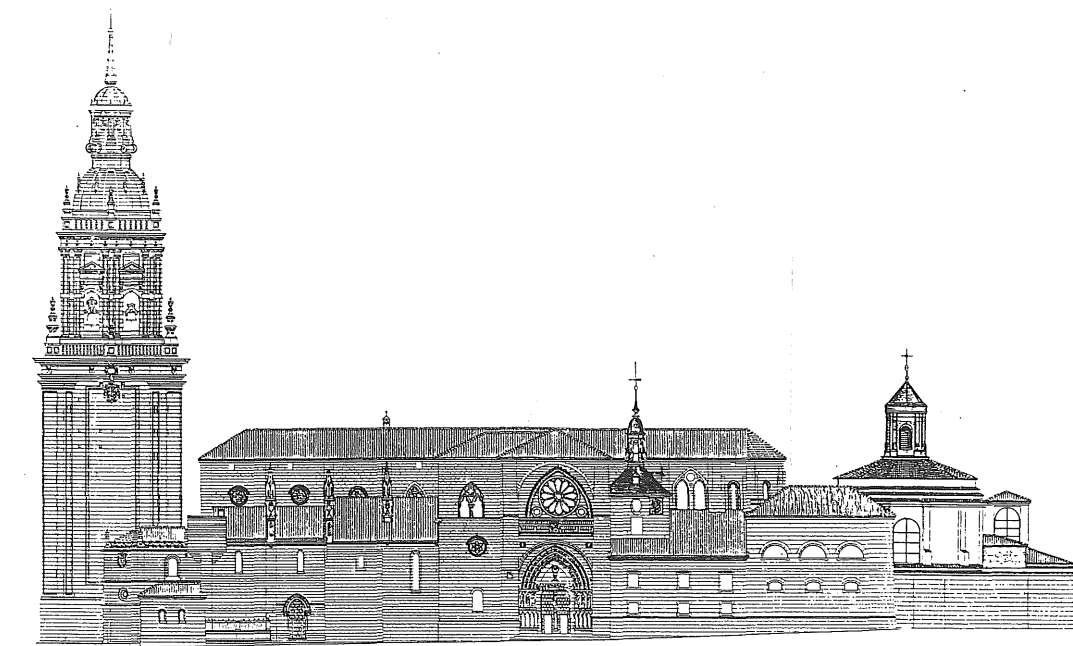


Fig. 1.—Alzado lateral de conjunto de la Catedral del Burgo de Osma, según la Dirección General de Bellas Artes. (Arquitecto, Manuel Manzano-Monís; dibujante, Carlos Pereira.)

ble que preside su territorio. Ello se evidencia en el tamaño y, consecuentemente, en la importancia de su imagen, quedando ambas cuestiones plasmadas asimismo en la poderosa impronta de su huella en la planimetría catedralicia (V. Figs. 1 y 2).

Pero aunque la arquitectura de esta torre esté emparentada con las de Santiago, incluso en su brillantez formal, la operación proyectual que con ella se hace es muy distinta al no plantearse en este caso los intensos y complejos problemas formales que en aquel otro se daban. Inserta en la parte izquierda del pórtico y situándola así retranqueada con respecto al espacio exterior principal que se desarrolla longitudinalmente, la nueva torre no necesita satisfacer problemas figurativos ni tener atenciones específicas de carácter estilístico con la Catedral, al constituir exteriormente ésta una masa volumétrica tanto aceptable como sencilla y hasta, figurativamente, poco definida. Deberá ser de este modo la propia torre la que mediante su tamaño e

importancia visual se conciba en la intención de caracterizar a la Catedral toda como volumen exterior, apropiándose en gran modo de su imagen, y siguiendo así la tradición gótica (V. Fig. 3). En este sentido, la operación consigue, desde luego, algunos de los mismos efectos generales que la acción barroca de Santiago. Configurada la torre nueva del Burgo mediante un gran fuste, que, con carácter basamental, recibe un elaborado edículo clásico, parecería incluso que realiza una cierta analogía goticista también en lo figurativo con su poderoso y tallado fuste de órdenes gigantes, que lo convierten en una forma «ascensional», así como que responde con sus pináculos a los del volumen eclesial. Parece en todo caso que se intenta un cierto y barroco compromiso entre gótico y clásico, acaso levemente inspirado en la Catedral de Salamanca.

En cualquier modo, y sin aparentes problemas, la Torre se configura con un lenguaje independiente en su sentido literal, y con una forma volun-

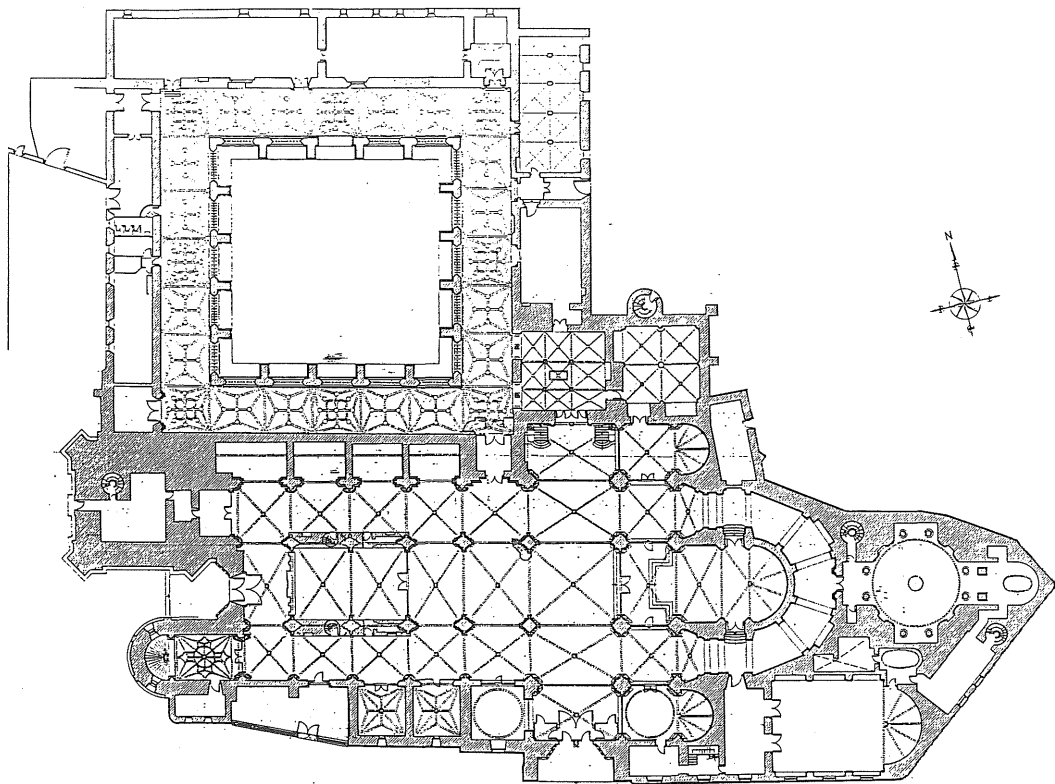


Fig. 2.—Planta de conjunto de la Catedral, según id.

taria que adopta el perfecto prisma cuadrado como matriz básica. Forma autónoma y relación con lo existente logran que se constituya en ordenador visual de la totalidad como conjunto; esto es, en la escala urbana, adquiriendo un sentido volumétrico preciso (V. Fig. 1). El precio más importante a pagar por esta magnífica completación fue la forzada inserción de la torre con respecto al pórtico de entrada principal, al que en cierto modo obstruye (V. Fig. 2), y en posición obligada por la existencia del claustro. Pero esta solución podrá aceptarse en aquel tiempo por la condición *lateral* frente a lo urbano que la entrada principal había adquirido, al desarrollarse un espacio abierto, una plaza alargada o ancha calle, en sentido longitudinal al volumen catedralicio, y quedando la entrada lateral conver-

tida en principal desde el punto de vista urbano. El arco de la sobrepuerta, añadido como se ha dicho, en el siglo XVII, había reconocido ya con anterioridad este valor principal de la entrada por el brazo del crucero.

La fábrica gótica debió presentar deterioros notorios en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que dio lugar a un viaje de inspección, con informe y plano, de Hermosilla, actividad ya dentro del control de la Academia de San Fernando ⁵. El plano se dibuja incluyendo la nueva torre, pero sin claustro, y antes de la reforma de la cabecera. A partir de él se ha realizado el croquis de la planta general de aquel momento (V. Fig. 4), señalando el terreno que ocupará la ampliación finalmente decidida.

Podemos observar en esta planta como la iglesia

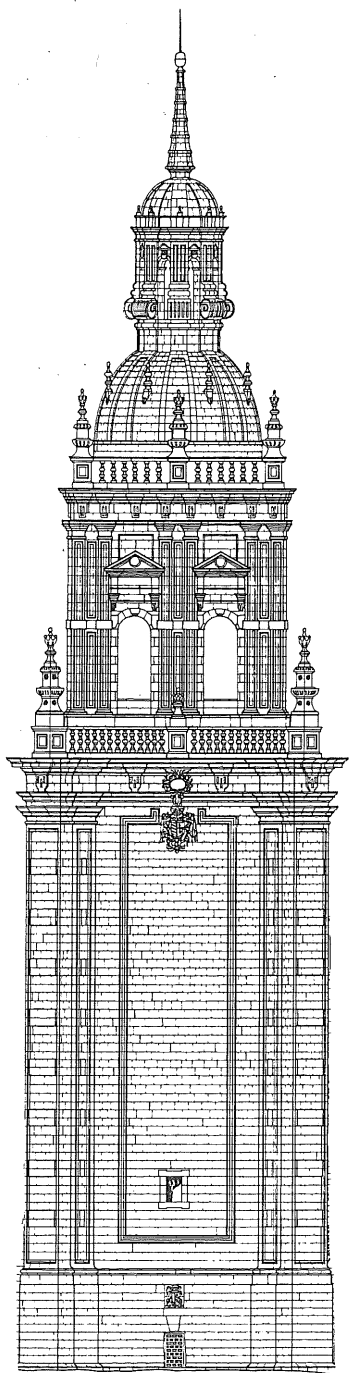


Fig. 3.—Torre barroca de la Catedral, de Ondátegui y Sagarvina, según id.

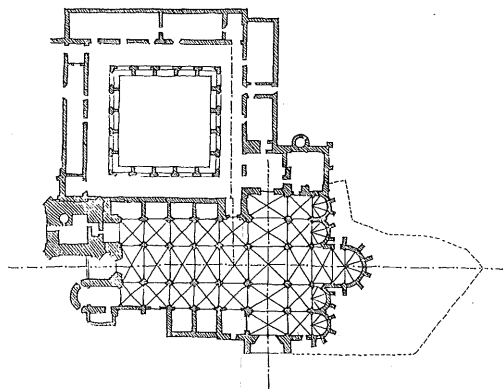


Fig. 4.—Esquema de la Catedral antes de la reforma de la cabecera. En línea de puntos, terreno que se ocupará con la ampliación. (Croquis del autor.)

gótica ha previsto, en este caso, un relativo buen acuerdo con el claustro, y ello a pesar de la dificultad de tratarse de una iglesia de crucero. Utilizando capillas se le dio una configuración recta a la mayor parte del lateral Norte, apoyándose en él el cuadrado claustral y haciendo coincidir una de sus galerías con el tramo catedralicio inmediato al crucero. Este, que sirve de límite al claustro, se relaciona axialmente con la Sala Capitular, siendo este sector NE el que se implanta en un terreno abierto, y no urbano, en el que el ábside de la iglesia estaba exento.

Por el lado Sur, la condición urbana del área libre hará que el edificio deba atender a una doble obligación formal, la debida a su propio plan y la del espacio externo, cuestión que se acusará en los añadidos y reformas, y que se denuncia mediante la condición permutada de los accesos, en el que el lateral, como dijimos, había devenido ya principal. La cabecera, al ocupar un más incierto terreno libre, quedaba aislada como elemento original, expresando la difícil y ambigua vocación exenta del templo gótico.

Este era, pues, el estado de la Catedral del Burgo de Osma cuando Hermosilla la reconoce, si bien fue finalmente Ventura Rodríguez el que se hizo

cargo, al parecer, de proyectar las necesarias reparaciones, realizando también la propuesta de sustitución completa de la iglesia ⁶. Con ella, y como alternativa a su reparación, intenta una operación similar a la que ya había realizado en Santo Domingo de Silos, pero de mayor envergadura. Aunque la iglesia gótica desmienta todavía hoy, al permanecer en pie, cualquiera que sea la defensa de la oportunidad de su sustitución, tiene interés teórico y crítico para nuestros puntos de vista el detenerse en un somero análisis de su proyecto.

Ventura Rodríguez se propuso en éste conservar el claustro, la torre y el resto de las construcciones anejas al primero, derribando la iglesia y disponiendo en su lugar otra nueva en posición invertida (V. Fig. 5). Con esta inversión resuelve dos importantes cuestiones: en primer lugar, conservar la torre como forma figurativa que caracteriza la Catedral en su escala más amplia, pero desplazarla de la posición de la entrada evitando encuentros compositivos intensos demasiado próximos con la basilica nueva; y logrando así eliminar el pórtico principal, que había quedado en situación algo precaria al construirla, para erigir en su lugar un nuevo cuerpo de remate de carácter neutro capaz de unir adecuadamente torre e iglesia.

En segunda lugar, la posición de la portada prin-

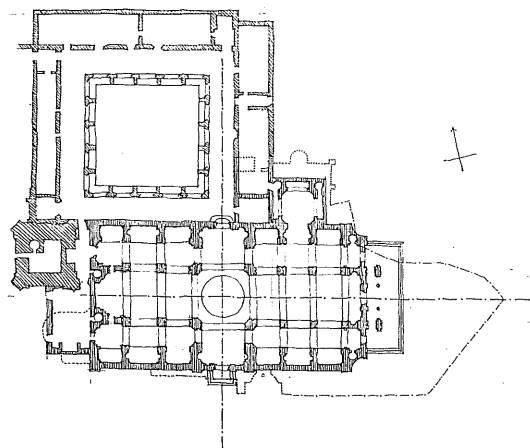


Fig. 5.—Esquema de la planta de la Catedral con el proyecto de la nueva basilica de Ventura Rodríguez. (Croquis del autor.)

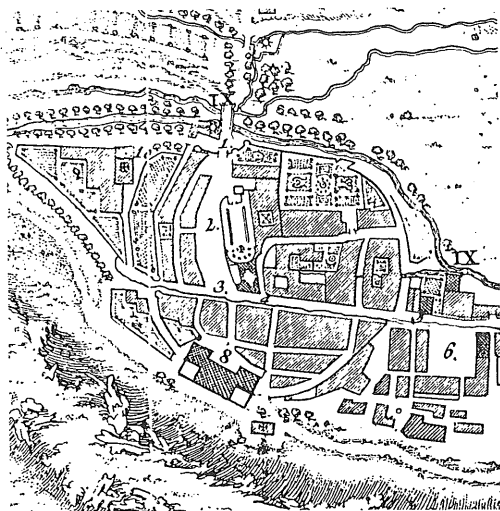


Fig. 6.—El Burgo de Osma, según un plano de final del xviii, después de la construcción de la cabecera. (Detalle.)

cial, al ocupar ahora el sitio de los antiguos ábsides, elimina tanto a éstos como a cualquier otra cabecera como posible problema de forma urbana o de contacto, pasando a cualificar lo que era espacio trasero de éstos como atrio de acceso. La situación invertida de la basilica nueva hubiera podido resolver de una vez los problemas más claros de la primitiva, si bien a costa del completo sacrificio de ésta, además de la pérdida de la orientación tradicional.

La inversión de la Iglesia Catedral propuesta por Rodríguez tenía sentido, además de por lo dicho, debido al importante cambio que la ciudad del Burgo debió sufrir con respecto a su estructura medieval (V. Fig. 6) al desviarse la atención primordial de la ciudad antigua desde la cabeza de puente al Oeste de la Catedral (1) hasta la nueva Calle Real (3), al Este de la misma. Ventura Rodríguez intenta así dar un giro de 180° al templo para que su entrada mire al moderno centro urbano, convirtiendo el terreno sobrante tras los ábsides en un atrio de la nueva portada y conservando la importancia del espacio libre lateral (2). Las intenciones urbanas de la reforma son del todo explícitas y ló-

gicamente articuladas, explicando la radical propuesta de sustitución.

La nueva iglesia proyectada (V. Fig. 7) sigue medidas y disposiciones de la anterior, pero se compone como una cruz simétrica y alargada en forma basilical, en una más de las variantes eclesiásticas que buscan la compatibilización de la planta central y la longitudinal⁷. Pero una tal cuestión no resulta demasiado abstracta en este caso pues cumple en el diseño dos intenciones de interés: relacionarse compositivamente con el claustro de modo que una galería del mismo comparta su eje con el del crucero, y proponer ante la ciudad una fachada lateral simétrica, esto es, situada también según dicho eje.

El proyecto de Rodríguez entiende, pues, la Catedral como la composición de tres elementos prin-

cipales, basilica, claustro y torre, el primero de los cuales se sustituye e invierte. El claustro, con una eficaz relación formal y funcional con la nueva iglesia, hubiera quedado, como ahora, oculto por ella. La torre, neutralizada y alejada como parte de la cabecera, no hubiera planteado problemas de superposición figurativa en relación con lo nuevo (aunque Rodríguez, tal vez por ahorro de simple esfuerzo, tal vez por evitar comprobaciones, no lle-

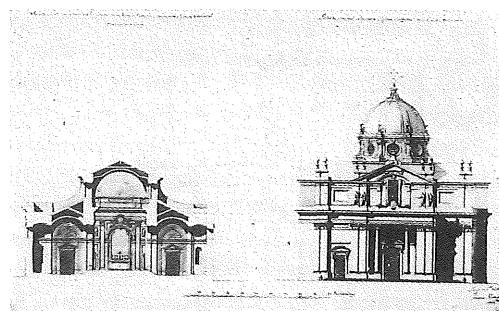
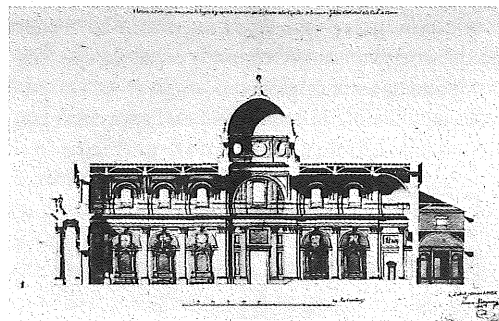
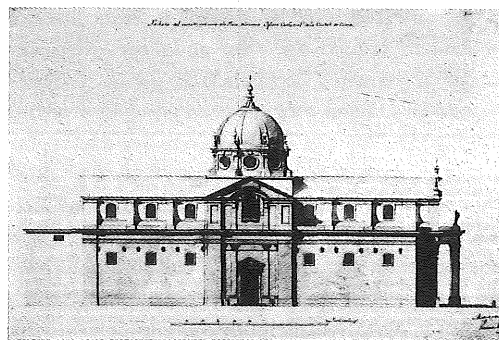
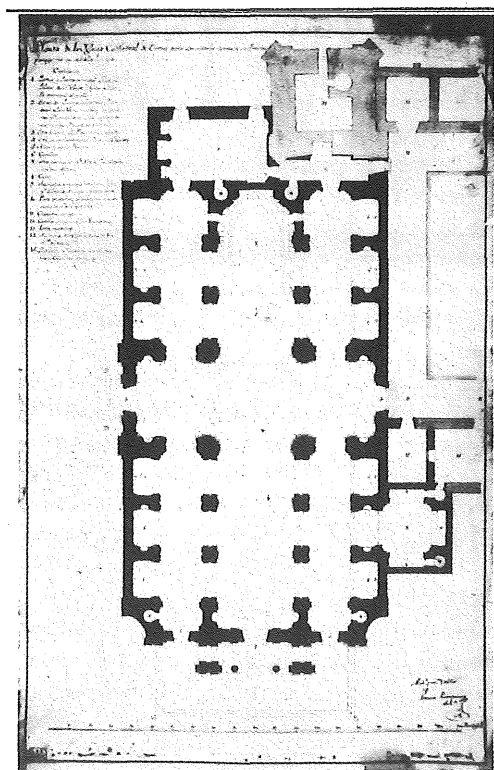


Fig. 7.—Proyecto de nueva basilica de Ventura Rodríguez. (Museo Municipal, Madrid.)

gó a dibujarla). La iglesia atiende con adecuación y acertado sentido a su complejo papel urbano, lo que queda patente en sus fachadas. El diseño cuida la coherencia entre ambos frentes haciendo compatible la gran importancia urbana del lateral con su condición jerárquicamente secundaria con respecto al templo. De modo complementario, se procura enriquecer formalmente la nueva puerta principal en busca de su notoriedad urbana. En ésta hubiera tomado un papel muy activo el espacio delantero o atrio, articulando la alargada plaza con la Calle Real.

El ambicioso proyecto de Ventura Rodríguez no fue aprobado, como tal vez era lo lógico. Su esfuerzo por convertir en formalmente coherente tanto al conjunto como a cada una de sus piezas y a las relaciones compositivas establecidas entre ellas, dando al tiempo satisfacción a los problemas urbanos, podrá permanecer, sin embargo, como excelente ejemplo tanto de los recursos como de las limitaciones de la disciplina en la solución de problemas compositivos complejos.

Hacia 1770, y con un programa añadido, Juan de Villanueva proyecta la transformación de la cabecera que más tarde modificará parcialmente Sabatini⁸. El nuevo programa dota a la Catedral de una sacristía y de una capilla para honrar al venerable Palafox, y la existencia de terreno libre al Este de los ábsides permitirá actuar como prolongación de la cabecera. Ello iba a significar el proponer un perfil catedralicio nuevo en relación a la forma urbana y a las alineaciones del ya transformado Burgo.

Se actuará sobre la cabecera propiamente dicha añadiendo una girola, hábilmente trazada para conservar las capillas absidales extremas y la mayor, abriendo el paso mediante la desaparición de las intermedias (V. Fig. 2). Tal vez en la realización de esta girola pudieran existir también razones de necesidad de consolidación constructiva, la que había originado el informe y plano de Hermosilla. En cualquier caso ésta cierra la composición eclesial de modo bien distinto que el primitivo, pero de forma coherente y precisa, al tiempo que establece un elemento arquitectónico estilísticamente media-

dor entre el gótico y las piezas que deberá ahora de completar el conjunto.

Quien ideó la girola, dando paso a la solución final, no parece quedar del todo claro en la escasa bibliografía de la Catedral, apareciendo e insinuándose opiniones distintas en las fuentes citadas. Su solución estructural parte de la que tenía la Capilla Mayor, prolongando sus contrafuertes mediante arbotantes que salvan y definen su espacio. El primer tramo recto del presbiterio se convierte en conexión con la girola, y, a través de ella, con la antesala de la nueva sacristía. Es tanto esta exacta relación como la que se produce con la Capilla Palafox lo que hace pensar que toda la nueva cabecera sea producto de un plan de conjunto. Nótese como, no obstante, la transformación de la cabecera, si se considerara realizada tan sólo mediante la girola, alcanzaría también un sentido formal coherente y completo, presentando un resultado urbano relativamente convincente si el resto del terreno se hubiera dejado vacío (V. Fig. 8). La girola altera la naturaleza formal primitiva de la catedral gótica, pero le procura una unidad nueva, fortaleciendo el protagonismo de naves y crucero como figura formal regular que se dibuja en la planta, frente a la más desordenada situación de capillas y elementos exteriores a ella. No sabemos, sin embargo, si esta Catedral sólo con girola, perfectamente coherente desde el punto de vista formal, fue o no un estadio de la misma, real o, al menos, pensado, y tras una acción destinada a consolidar la cabecera.

Sea como fuere, la girola, único elemento nuevo que se inserta en lo antiguo y lo transforma, se concibe como elemento mediador entre la iglesia gótica y su ampliación, y tanto en lo que hace a la articulación de la planta y el volumen, como en lo figurativo. El polígono de remate basilical por ella originado dejó fuera un área parcialmente indecisa y de forma irregular en sus lindes y alineaciones, que podía ser ocupada y arquitectónicamente definida. El proyecto de Villanueva resolverá esta incómoda superficie sin desmentir las alineaciones y sin renunciar tampoco ni a la unidad formal ni a la regularidad de la arquitectura, asumiendo las con-

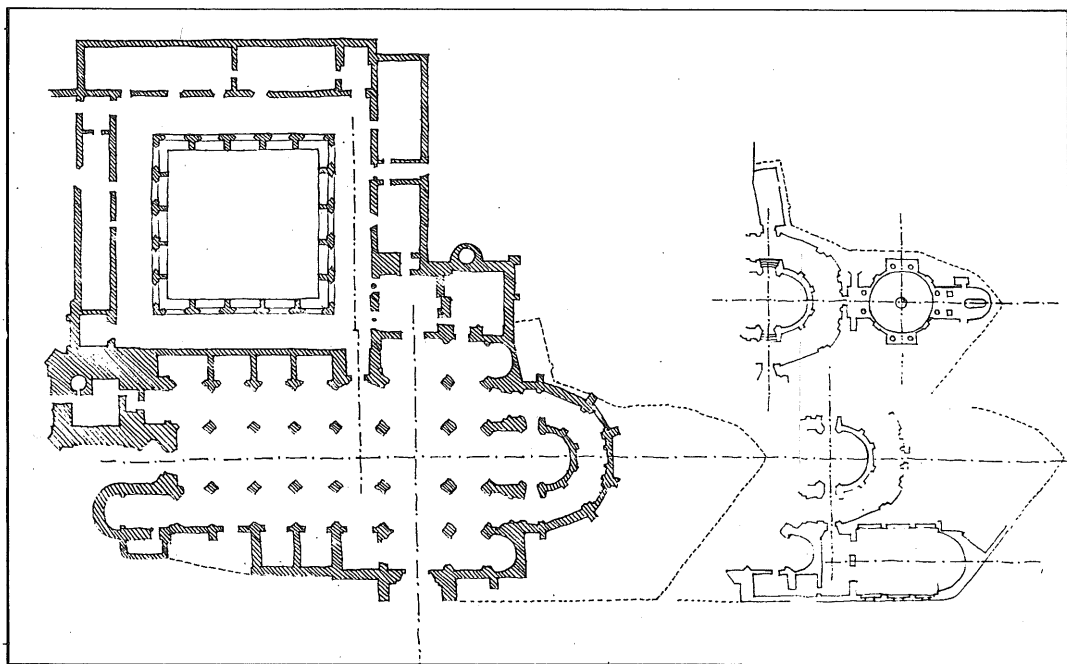


Fig. 8.—Esquema de una hipotética Catedral con la cabecera alterada tan sólo por la girola, y enlaces de ésta con las piezas proyectadas por Villanueva. (Croquis del autor.)

tradiciones que el trabajo planteaba en una composición de gran habilidad y sutileza.

La Capilla de Palafox se sitúa como pequeño y autónomo templo en el eje principal, cumpliendo así, con ayuda de la girola, viejas tradiciones catedralicias de relación con la Iglesia Mayor, como vimos precisamente en Santiago. Su forma central y cupulada será un lógico fin de la composición axial de la planimetría, al tiempo que sus prolongaciones longitudinales, coherentes igualmente tanto con los elementos propios de la capilla como con el eje, alargan la edificación para poder llegar hasta la linde pública y realizar su definición volumétrica.

Las distintas partes del programa se disponen como elementos autónomos más allá de sus relaciones con la composición principal. Y será esta independencia la que permita dar a cada uno su propia forma, coherente en sí misma, e ignorar en gran parte la coherencia compositiva del conjunto.

Considerar tan sólo para éste una simple congruencia física permitirá atender que la situación y el orden compositivo concedido a las piezas resuelva los problemas del borde urbano.

Ello se consiguió mediante un mecanismo formal que la planta muestra (V. Fig. 9): realizar los diferentes espacios del programa, principales y auxiliares, todos de acusada autonomía, y como si estuvieran modelados en una masa continua que resuelve las irregularidades haciendo que los macizos se recorten dócilmente en la definición de los vanos. Sin preocupación por disponer unos macizos excesivos, e incluso transmitiendo la sensación de que éstos se oponen como valor formal, y en compañía de la torre, a la esbeltez gótica, se diseñará el conjunto de la cabecera compuesto por un primer cuerpo bajo continuo, capaz de unificar los volúmenes y de permitir, mediante el recorte de los macizos, el libre juego de los elementos. Los

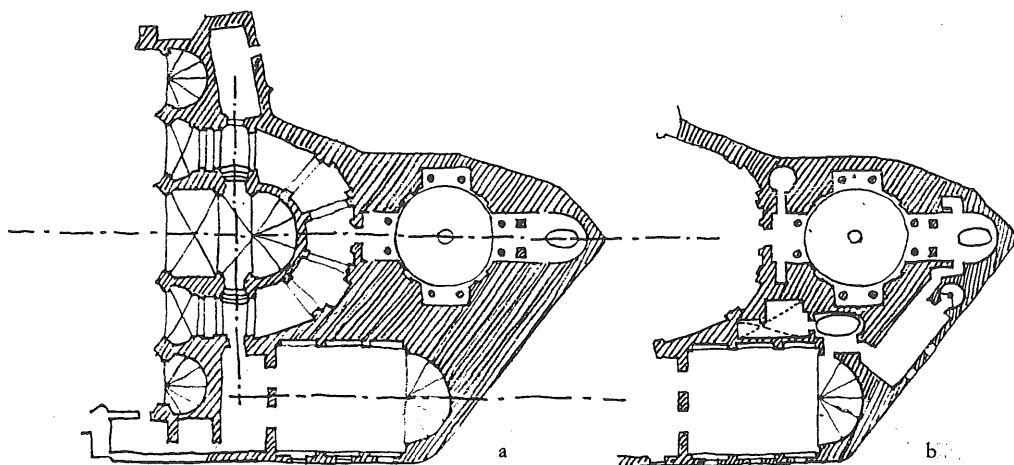


Fig. 9.—Esquemas de la ampliación de la cabecera de la Catedral en detalle.

- a) Conjunto de la ampliación con la girola considerada aquella como compuesta por espacios *modelados* en una masa continua.
 b) La ampliación dibujada con los elementos menores que matizan y justifican la ocupación del perfil urbano.

dos principales de entre éstos, capilla y sacristía, se exhiben como tales en la parte alta, en la que desaparece la unión basamental (V. Fig. 1).

En la plaza y junto al pórtico (V. Fig. 2), la alineación se adelanta hasta el límite de éste para construir un pequeño volumen que incide el cuerpo basamental común de modo que dé cabida suficiente a la nueva sacristía. Situada ésta en el vacío entre el ábside y la esquina obtusa del terreno, y destinada exteriormente a dar la imagen más urbana de la cabecera nueva, la capilla clásica que para ella se proyecta salva la oblicuidad alojando su gran nicho en dicha esquina y disponiendo un local auxiliar entr ella y la Capilla de Palafox capaz de continuar el basamento que perfila el plano de la calle oblicua.

El programa ha ocupado así la difícil superficie, en la que un patio y los locales menores se interpretan como auxiliares formales y como lógica y forzosa servidumbre del método, logrando definir de modo preciso y coherente las formas de los elementos nuevos, sus conexiones con la vieja Catedral y los problemas de la forma urbana. La sacristía, paralela y relacionada, pero independiente del plan eclesial, interiormente simétrica, perfecta y referida a sí, se convierte en el exterior en un

elemento capaz de atender en exclusiva, y por el contrario, a su lugar en la composición general, resolviéndose únicamente como volumen opaco y de gran altura que «domestica» y se apropia de la esquina obtusa (V. Fig. 10). Es de este modo una forma con doble cara: una interna y autónoma, espacialmente modelada (V. Fig. 11); otra externa, relacionada con el total y contribuyendo a su unidad, comprometida en configurarse según las concretas alineaciones (V. Fig. 12). Incluso las ventanas de los lunetos, únicas formas comunes entre ambas caras, parecen adoptar un carácter bien diferente como parte del espacio «clásico» interno y como definición figurativa del volumen urbano.

En el interior, la rigurosa composición puede concebirse figurativamente libre y rica. La independencia con respecto a la totalidad, y con su propio exterior, parece alcanzar la fuerza de un instrumento metodológico consciente y preciso. Exteriormente, la sacristía amplía la dimensión catedralicia en la gran plaza lateral, centrando así la posición de la antigua portada en ella, y presentándose con un valor formal tan simple y abstracto como intensa pretende manifestarse la intención urbana. Unida al conjunto mediante el continuo y quebrado basamento, la sacristía tiene algo más li-



Fig. 10.—Detalle del extremo de la Sacristía con la esquina obtusa. (Foto, M. Manzano-Monís.)



Fig. 11.—Detalle del interior de la Sacristía: lunetos. (Foto, M. Manzano-Monís.)



Fig. 12.—Fachada de la ampliación (ante-Sacristía y Sacristía) a la plaza longitudinal. (Foto, M. Manzano-Monís.)

bre la coronación de su volumen principal, coherentemente con su naturaleza mixta de pertenencia a la composición unitaria mediante el paralelismo con la iglesia, de expresión de su propia autonomía y de la definición urbana del vacío. Pero obsérvese asimismo como la configuración plana y neutra de la fachada exterior, sin dejar de ser tal, se presenta al tiempo como un lenguaje propio e intencionado.

La Capilla de Palafox se explica en su sofisticada planta, simultáneamente central y longitudinal, por la necesidad de llegar a la ocupación extrema del terreno, adaptándose a su perfil urbano, y reservarse también la posibilidad de una autonomía formal propia de expresión exterior independiente. La expansión longitudinal y la idea de basamento resolverán el contacto urbano y el relativo al conjunto, mientras la condición central queda presente exteriormente por medio de la cubierta de la cúpula y su linterna, que entrará en diálogo con las demás cubiertas y coronaciones de la catedral.

En su interior también la Capilla de Palafox se manifiesta con autonomía (V. Fig. 13). Inserta en la composición del conjunto eclesial, pero separada espacialmente del mismo, quedará figurativamente aislada por la girola. Su aspecto interno se basa en la imposición de la imagen central sobre la matización introducida por sus extensiones longitudinales, y se compone con la ayuda de unos órdenes completamente distintos de la ortodoxa sacristía, extremadamente originales⁹.

El basamento, definiendo con precisión las irregulares alineaciones, establece los nexos y permanece de escasa altura y sin dotación de huecos, afirmando su papel de zócalo unitario. Como si fuera una simple valla mural, se ceñirá a la forma del irregular camino que limita la ampliación por el Norte, convirtiendo la senda en forma urbana concreta y desplazando la atención a las cubiertas y formas altas (V. Fig. 14). La imagen rural de este trasdós se urbaniza y unifica mediante la quebrada continuidad pétreo, que trasdosa asimismo gran parte de la girola.

Fue a las cubiertas donde se llevaron las irregularidades que el basamento de espacio modelado exi-

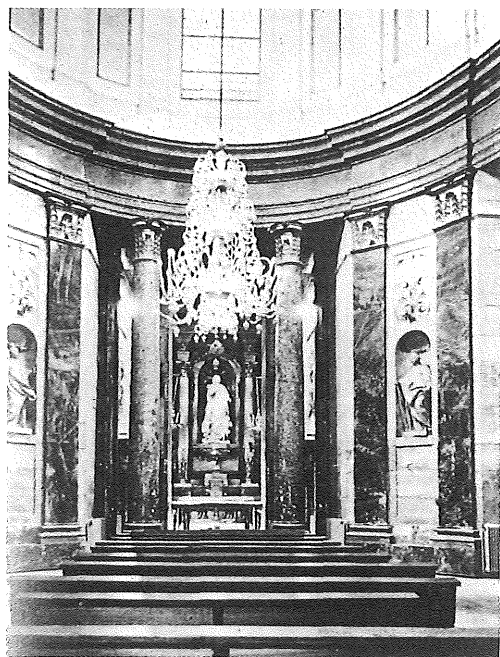


Fig. 13.—Interior de la Capilla de Palafox. (Foto, M. Manzano-Monís.)

gía para resolver todos los problemas formales y convertir la irregularidad geométrica real en una regularidad arquitectónica y urbana bastante convincente. La habilidad para disponer un inteligente juego de piezas, en el que parece acudir a lo que L. Kahn definió como «*espacios buenos*» y «*espacios malos*», consigue mediante los diferentes recursos descritos superar las contradicciones. La pérdida, no completa, de la cabecera original, debido tanto al nuevo programa como a los problemas urbanos que ya Rodríguez había identificado, queda contrarrestada por los valores arquitectónicos añadidos en la reforma.

La iglesia gótica del Burgo de Osma perdió así de modo definitivo su condición parcial de exenta en el resultado de la dialéctica establecida entre perfección propia, complejidad del conjunto y forma urbana, convirtiéndose en un espacio interior expresado fuera mediante cubiertas y volúmenes altos. Su contacto externo con el espacio urbano se

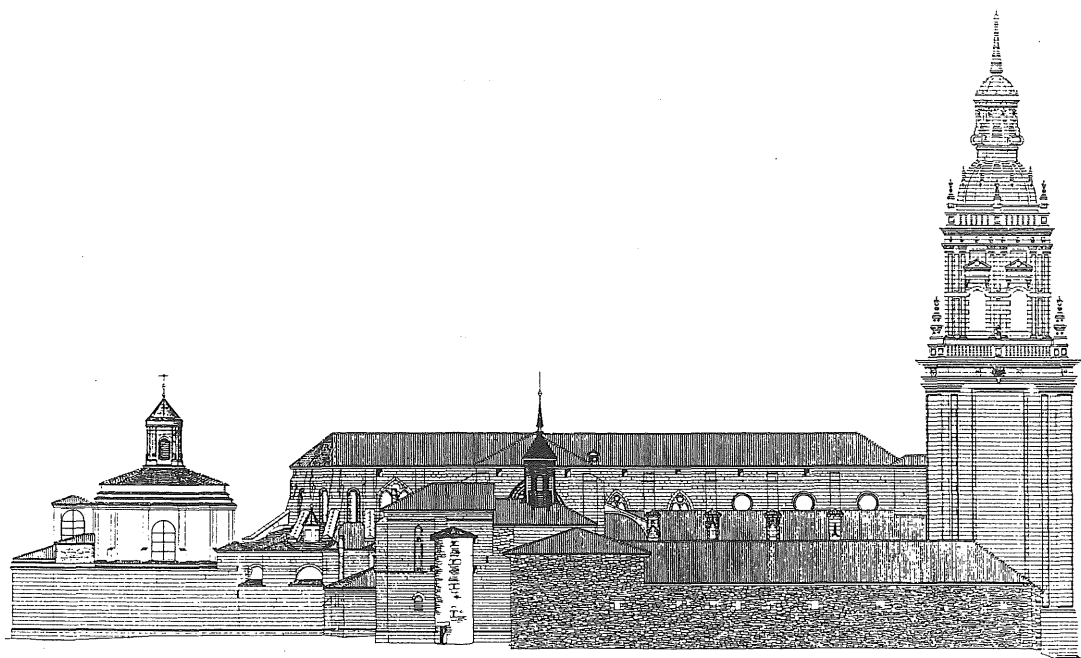


Fig. 14.—Alzado Norte de la Catedral, según la Dirección General de Bellas Artes. (Arquitecto, Manuel Manzano-Monís; dibujante, Carlos Pereira.)

resuelve por elementos mediadores capaces de compatibilizar la coherencia del plan primitivo con los problemas de aquél. Como en la Catedral de Santiago, la coherencia originaria resultaría demasiado abstracta para las necesidades reales del conjunto y su desarrollo en el tiempo.

La identidad clásica de los elementos, un entendimiento de las piezas y tipos, en cuanto tales y como partes de una composición de conjunto geoméricamente ligada, el sentimiento de la jerarquía formal y el simultáneo y no contradictorio valor independiente de las partes, así como un acusado sentido de la forma escénica del espacio urbano, pueden entenderse como reflexiones teóricas implícitas a los ejercicios arquitectónicos de Rodríguez y de Villanueva, tan diversos sin embargo de condiciones de partida y con el diferente desarrollo que hemos examinado. El de Villanueva fue, probablemente, uno de los últimos trabajos españoles de importancia y valiosa cualificación que transfor-

mará un monumento antes de que se imponga el concepto romántico de restauración.

La interpretación de las arquitecturas del pasado, examinada ésta sea como objetivo teórico o especulativo, sea en función del tratamiento real a procurarles, no podrá prescindir de los principios de la composición como lectura racional de sus valores formales. Sólo un tal análisis puede revelar los complejos problemas de la intervención en una arquitectura dada, tanto en su propia operación proyectual como en cuanto a la naturaleza formal de los edificios originarios.

Notas

1. El desarrollo de transformaciones tan complejas como la de Santiago no fue demasiado frecuente, si bien la finalización definitiva de conjuntos catedrales en el siglo XVIII, tanto por completación del programa como por

solución de problemas formales anteriores, fue común a un importante grupo de conjuntos españoles. Pueden recordarse casos como Lugo, Oviedo y Pamplona, de bien diverso orden.

2. V. J. Arranz, *La Catedral del Burgo de Osma*.

3. V. L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica*.

4. V. G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVI y XVIII*.

5. V. J. Arranz, *op. cit.*, y el *Catálogo de la Exposición de Ventura Rodríguez* (V. bibliografía).

6. V. *Catálogo, cit.*

7. V. en *Ibíd.* el proyecto de la iglesia nueva para Santo Domingo de Silos.

8. V. F. Chueca Goitia, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva; Varia Neoclásica*; y el escrito más específico. *La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma*. Tanto Chueca Goitia, como en menor medida Kubler en su *op. cit.*, analizan el proyecto de Villanueva y explican algunas cuestiones formales.

Chueca aclara la diferencia observable en la parte superior, de menor calidad a su juicio, como producto de la intervención de Sabatini, que enmienda al parecer el proyecto y pone al frente de las obras a Bernasconi. Destaca asimismo la condición *palladianista* de la planta de la Capilla del Venerable Palafox. G. Kubler hace notar el interior de la sacristía como derivado de la reforma del interior de la Iglesia del Convento de la Encarnación, en Madrid, de Ventura Rodríguez (V. *Catálogo, cit.*). Quien escribe no ha llegado a tener la suficiente curiosidad para averiguar el porqué de la fluida sucesión de Arquitectos de la Academia al cargo de la cuestión de la Catedral del Burgo (Hermosilla, Ventura Rodríguez, Villanueva, Sabatini, Bernasconi).

9. F. Chueca, en *La vida y las obras..., cit.*, hace notar que los heterodoxos órdenes pueden proceder de una simplificación del constructor, opinión que, a la vista de los mismos, no comparte quien esto escribe.

En la primera parte de este libro se ha desarrollado la defensa del tratamiento de la arquitectura existente como un problema teórico y compositivo que, aún teniendo un contenido específico, sólo puede entenderse como de *naturaleza continua* con los demás problemas que la disciplina arquitectónica contempla; esto es, analizable con su lógica y razón, de diverso y complejo carácter, pero de aplicación insoslayable. Por medio del conocimiento arquitectónico, y sólo por él, pueden conciliarse ciertas contradicciones que presenta tanto la teoría como los problemas formales concretos, encontrando los medios analíticos adecuados para entender la arquitectura original y sus transformaciones, los instrumentos oportunos para actuar sobre ella, y hasta los propios límites de tales acciones.

Pero buscar la disciplina como hecho más concreto supuso acudir a determinadas actuaciones en arquitecturas ya existentes y anteriores al concepto de restauración, examinando el modo en que ésta se empleaba. La segunda parte de este libro, al analizar casos complejos de intervenciones arquitectónicas, se propuso completar la visión teórico-crítica con el estudio de problemas formales determinados.

Puede decirse así, tras ello, que en las transformaciones de arquitecturas antiguas valiosas, o, al menos, en las que han sido aquí objeto de examen, las operaciones materiales emprendidas constituyeron un deliberado y complejo hecho de composición arquitectónica en el que, interpretado lo

existente como único medio de acción posible, lograron establecerse los instrumentos necesarios para resolver los problemas formales que la transformación planteaba, y, con frecuencia, aquéllos otros que la propia configuración del conjunto y su vida en el tiempo habían dejado irresueltos.

Pues muchos de los problemas de los edificios en el tiempo no han sido tanto o sólo la ruina, o la voluntad de cambio. Frecuentemente fueron problemas materiales, formales, existentes incluso desde un principio, o contradicciones imposibles de superar. La excesiva dilatación final de la Mezquita de Córdoba, su incierta estructura formal de conjunto y su contradicción espacial básica entre orientación principal y dirección visual más intensa, contribuyeron en buena medida a permitir una transformación capaz de superar tales problemas, articulando su distinta naturaleza espacial según ambas direcciones, al tiempo que conservando físicamente gran parte del recinto primitivo, y volviéndose así racional como tal transformación en el campo de la disciplina arquitectónica.

En la Catedral de Santiago, la imposibilidad de conciliar la cerrada perfección del plan eclesial con su propio conjunto y con la ciudad generará problemas formales que sólo podrán ser resueltos prescindiendo de la coherencia con el plan primitivo y dando a la totalidad una nueva apariencia. En Santiago la transformación obedeció por completo a problemas propios, representando a un cierto número de casos de interés que, por notoriedad figu-

rativa, pueden tener una imagen de cambio voluntario y hasta caprichoso. La necesidad de corregir un plan, incierto entre una regularidad original y una real irregularidad, conduciendo esta última a definirse como valor formal nuevo, llevará a modificar la superficie de muchas partes, cambiando la imagen y el diseño de los límites sin necesidad de modificar la estructura formal.

En la Catedral del Burgo de Osma, resolver los problemas de deterioro y de relación con el espacio urbano será, en un primer momento y para Ventura Rodríguez, sustituir la basílica, de modo que su forma centralizada y la inversión de su orientación den una mayor unidad compositiva al conjunto y definan convenientemente los espacios abiertos. La ampliación del programa llevará más adelante a Villanueva a modificar tan sólo la cabecera, eliminando los problemas de ésta mediante añadidos que han de ser, al tiempo, coherentes con el plan del conjunto y capaces de ocupar el irregular terreno definiendo adecuadamente la forma urbana.

En la ampliación de la Alhambra por Machuca, el valor de lo actuado llevará a entender la inserción como necesariamente provista de un valor propio de perfección formal que se constituye, al tiempo, como medio instrumental de articulación de un nuevo y complejo conjunto. La capacidad del palacio renacentista para obligarse al tipo básico original, a sus modos de conexión espacial, y a la topografía del lugar, matiza y enriquece la pureza de su forma sin empañarla.

Las transformaciones que hemos examinado aplicaron inteligentemente instrumentos compositivos capaces de resolver los problemas y de añadir una calidad arquitectónica propia al conjunto, expresa ésta tanto en el sentido más abstracto o conceptual de la operación como en su resultado visual. El atractivo, la belleza, de las *metamorfosis* de monumentos puede entenderse como la manifestación visible del acierto en el empleo de los medios disciplinares puestos en juego en ellas. Así, respetar los añadidos y completaciones de un monumento arquitectónico no significa sólo respetar su historia, sino también sus cualidades formales, muchas veces incluso aquellas más complejas o atractivas.

La necesidad de entender la arquitectura en la que se actúa, identificando sus problemas y eligiendo para ellos medios oportunos y cualificados, ha convertido las operaciones estudiadas en algo escasamente doctrinario, poco personal, incluso, aún a pesar de la intensidad y voluntariedad de tantas imágenes. Los arquitectos, enfrentados a los difíciles problemas, debieron dejar de lado prejuicios y hasta preferencias personales, apareciendo en todo caso éstas como instrumentos. Poniendo a prueba su pericia y conocimiento se vieron obligados a buscar medios adecuados a cada cuestión. Así, Hernán Ruíz acudió al gótico para transformar y equilibrar la mezquita sin destruirla. Machuca eligió la forma renacentista que le permitía concebir una matizada y compleja articulación, sometiéndola, no a las leyes de su propia pureza, sino a las del conjunto que debía ordenar. Los arquitectos barrocos de Santiago, aún actuando sin cortapisas con su propio lenguaje, debieron renunciar a la coherencia estructural del conjunto para cuidar puntuales problemas escénicos de remate y unidad figurativa y urbana. Villanueva hubo de buscar diversas piezas clásicas capaces de transformar la cabecera de Osma mediante su unidad e independencia, renunciando a todo otro plan compositivo más estructurado.

El trabajo proyectual sobre la arquitectura existente deviene así reflexivo y ecléctico, en busca de la adecuación a fines concretos, relacionándose con el edificio original en una manera profunda desde el punto de vista de la disciplina. El problema de la continuidad o discontinuidad figurativa entre lo nuevo y lo viejo pierde su interpretación más superficial para convertirse en un diverso instrumento compositivo.

Una actitud ante la arquitectura histórica capaz de entender sus valores formales de modo crítico; esto es, un conocimiento dilatado y no menos crítico de los pensamientos y recursos de la disciplina, se manifiesta como necesario tanto para el análisis como para cualquiera que sea el ejercicio de la práctica. El *corpus* mismo de la Arquitectura se revela como el único campo pertinente, tanto en su diversidad como en sus propios límites.

Apéndice

La práctica de la analogía formal

Quieren estas últimas páginas ilustrar el concepto de *analogía formal*, que se ha explicado al final de la discusión crítica, como medio capaz de conciliar la necesaria armonía con lo antiguo y el rigor de las distinciones arqueológicas.

Se refiere a aquellos casos en los que han de ejecutarse adiciones o completaciones, o en los que ha de alterarse de modo físicamente notorio alguna parte del monumento o de su imagen. Esto es, a las ocasiones en que la restauración ha de ser una clara transformación visual, acercándose los conceptos de *restauración* y de *intervención nueva*. Supone, pues, operar directamente en el interior de la polémica entre *antiguos* y *modernos* destruyendo su propio nudo al rechazar y aceptar, simultáneamente, sus posiciones encontradas.

Las diversas manifestaciones arquitectónicas que el concepto puede suponer se basan así en encontrar instrumentos formales que, buscando para la obra una nueva unidad, como en la restauración en estilo, expresen articuladamente la discontinuidad de la misma en cuanto compuesta de viejo y nuevo, y siguiendo en ello la tradición arqueológica moderna. La actitud, siendo contemporánea, puede acudir a algunos antecedentes históricos especialmente intencionados dentro de las transformaciones notables.

Nos referiremos fundamentalmente a casos españoles recientes, generalmente específicos y pun-

tuales, destinados a proteger y valorar obras de distinto carácter. El compromiso con la cultura arquitectónica contemporánea se hará en ellos evidente, si bien el que se establece con la arquitectura original puede llegar a ser aún más explícito.

No obstante, sería de extremo interés la alusión a dos arquitectos españoles más antiguos, Gaudí y Jujol, y a su intervención en la Catedral de Palma de Mallorca, episodio poco divulgado, que puede servir de prólogo al resto de los ejemplos¹. A principios de este siglo, el arquitecto Antonio Gaudí, por iniciativa del Obispo Pere Joan Campins, se hizo cargo de una serie de obras en la Catedral de Palma, secundado por su ayudante Josep María Jujol. Las obras de mayor envergadura consistieron en la eliminación del coro, situado en la forma tradicional en medio de la nave, y su traslado al presbiterio con la consiguiente reforma de éste. Una nueva posición del altar y sus gradas, la adaptación de la sillería, el nuevo púlpito, el comulgatorio, los candelabros, el nuevo tratamiento de la Cátedra Episcopal, se cuentan entre los trabajos que resolvieron. La bella decoración de la Sede Episcopal fue obra de Jujol, que inició asimismo una nueva decoración pictórica de la sillería, actividad ésta última que fue interrumpida por ser considerada una falta de respeto al original, cesando ambos arquitectos en los trabajos (V. Fig. 1).

Gaudí había proyectado un baldaquino sobre el

nuevo altar, del que se llegó a hacer un modelo a escala natural y de materiales deleznable (papeles de colores, cartón, maderas, corcho, purpurina), y que hoy permanece colocado. La interrupción del trabajo de Gaudí y Jujol en la Catedral impidió que se fabricara de forma definitiva, al considerarse negativamente gran parte de su trabajo, pero la fuerza de su figura y la calidad de la intervención hizo que paradójicamente, permaneciera incluso de forma provisoria.

La analogía goticista de los artistas catalanes era, acaso, demasiado independiente, siendo una manifestación de su propio estilo habitual. El acierto y la calidad de la misma mejoró, sin embargo, la Catedral, sin restarle ningún valor. Y si la obra está demasiado cargada de personalidad, e incluso de calidad artística fuera de lo común, para que pueda servir de ejemplo, su actitud explica perfectamente el concepto de analogía.

Iniciando ya la exposición de los ejemplos españoles contemporáneos, debe adelantarse que se trata en general de ejercicios de arquitectura que responden a cuestiones muy diversificadas. Su clasificación puede empezar por algunas acciones en monumentos de primera importancia, tales como el Templo de Diana en Mérida ² y la Catedral de Toledo ³.

El templo romano de Diana, en Mérida, de los tiempos de Augusto, fue adaptado para Palacio de los Corbos en el siglo XVI. Esta primitiva instalación tuvo después añadidos posteriores que llegaron a ocultar los restos del templo. Decidido su rescate, se fueron derribando construcciones parásitas en la intención de eliminarlas por completo y de realizar una reconstrucción parcial. El concepto de analogía llevaba en este caso a la necesidad de distinguir como nuevas las piezas que fueran necesarias para ayudar a la realización de una *anastilosis*, o reconstrucción con las piezas originales. Pero con ello estaríamos en la tradición moderna de la restauración, en parte practicada ya en España por arquitectos de formación académica.

Lo importante de este ejemplo es más la capacidad de haber encontrado para el proyecto definitivo (del arquitecto D. Hernández Gil) una recons-

trucción parcial del templo capaz de definir éste con rigor arqueológico, pero continuando ocupado por el Palacio de los Corbos. Esto es, por una parte de lo construido sobre la obra romana que puede identificarse como la propuesta original de su transformación al establecer con el templo una relación arquitectónica intencionada y precisa (V. Fig. 2). Destruída la *cella* y la cubierta, el Palacio de los Corbos se planteó como un pabellón abierto a dos patios formados por los filtros de las grandes columnas. La lucidez de no rescatar tan sólo la obra romana y la feliz interpretación del palacio como elemento coherente con la ruina cuida el valor completo del monumento en su mejor versión sin restar autenticidad a ninguno de sus aspectos.

La Catedral de Toledo se proyectó resolviendo con gran habilidad el trazado de la girola, como es sabido. En las girolas góticas trazadas con tramos trapezoidales era problemático el cruce de los arcos, al producirse en un punto demasiado alejado del centro de la bóveda, o tener que dividir los arcos en dos mitades de directriz en distinto plano. Para resolverlo, en Toledo se proyectan ambas girolas a base de tramos triangulares y rectangulares, formas que cruzan sus arcos diagonales en el centro.

De acuerdo con esta disposición, se proyectaron unas cubiertas de piedra en forma de pirámides que trasdosaban el bulto de las bóvedas y llevaban el agua de lluvia a sus canales. La solución sólo fue construida en parte en su momento, cubriéndose la girola con tejados mal dispuestos, una y otra vez reformados. Un proyecto reciente (de los arquitectos M. e I. de las Casas) decide acometer la reforma de las cubiertas recuperando las pirámides existentes y construyendo en piedra artificial las que faltaban. La operación permitió dar luz a los triforios, mejorando sensiblemente el interior catedralicio, dando sentido por primera vez a las cubiertas para que sus trasdós tuviera la calidad práctica y formal que su solución constructiva merecía (V. Fig. 3).

Como en el tema anterior, y debido tanto a la índole del propio monumento como de los problemas que éste plantea, el concepto de analogía se

limita a seguir la tradición moderna de la diferenciación de lo nuevo, siendo relevante sobre todo la interpretación que de la arquitectura del edificio se hace. Esta logra dar una completa coherencia a la girola, lo que es tanto como decir a la fábrica gótica, descubriendo, en este caso, como era en la solución original donde estaba precisamente la clave del problema. Una clave definitiva, que se ofrece en su realización nueva de una forma tan nítida que parece producto completo del pensamiento actual, de una posible interpretación «neogótica» contemporánea. Pero si así hubiera sido, el tema no tendría una solución menos acertada.

Nos introduciremos de lleno en el concepto de analogía si abandonamos los monumentos arqueológicos o de primera importancia y entramos en edificios monumentales que, sin dejar de tener una notable calidad arquitectónica, presentan problemas de nuevos usos, o bien problemas tales que exigen una notoria intervención no dirigida tan sólo al rescate de valores originales, existentes.

Por su condición de actuación pionera, es preciso comenzar por el acondicionamiento parcial del convento de San Benito en Alcántara (iniciado en 1962, arquitecto D. Hernández Gil) para alojar un centro administrativo y residencial⁴. Para plantearla fue preciso analizar la estructura formal del arruinado convento a fin de recuperar ésta —esto es, la pertenencia a su tipo, si se prefiere— con la intervención nueva, no modificando así el significado arquitectónico originario del edificio. Pero, además, era preciso construir sobre la ruina, cerrando y cubriendo el edificio para el nuevo uso. Partiendo de la utilización de la albañilería como método constructivo general tanto de la intervención, como, en gran parte, de lo originario, se articulará un lenguaje, capaz de diferenciarse de lo histórico y de integrar armónicamente sus restos. Toda cuestión formal se resuelve en adecuación con la estructura de la ruina, y con una brillantez estilística que exhibe con asombrosa soltura la libertad concedida por su autenticidad constructiva (V. Fig. 4).

Una aplicación moderna de la albañilería, con el empleo de la técnica de las bóvedas tabicadas, re-

suelve así todo problema mediante el empleo de un vocabulario formal rico y preciso. El acusado y conseguido plasticismo se ata sin embargo a la construcción, medio simultáneamente material y formal, como era todavía en las fábricas tardogóticas del convento. El respeto al tipo y al sentido originario del lenguaje arquitectónico, obtenido de una construcción que vuelve materialmente coherente la fábrica toda, soporta una analogía formal que se evidencia tan contemporánea como adecuada a lo antiguo. La obra no fue muy conocida en su momento siendo una actuación aislada y una interpretación propia en relación con experiencias de la arquitectura italiana, y, acaso, con los criterios del restauro crítico. Su incorporación sin violencia a los ejemplos que examinaremos da prueba de su valor al no sufrir el desgaste que hubiera correspondido a un actuación confiada únicamente en los valores *de época*, presidiendo históricamente la rigurosa y brillante interpretación del concepto de analogía en la España de estas últimas décadas.

Continuaremos por años ya inmediatos, esto es, por momentos en que se intenta superar la distancia establecida entre historia y modernidad. Algunas ocasiones arquitectónicas de carácter excepcional en cuanto representan casos poco habituales ilustran el tema con notoria evidencia, y debido a la propia índole de la intervención pedida. Son éstas la reconstrucción de la nave de la Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco (1984-1987, arquitecto J. I. Linazasoro), la restauración y completación de la Iglesia de Montserrat en Madrid (1982-86, arquitectos A. Capitel, A. Rivière y C. Martorell) y la reconstrucción de cierre y cubierta de la Iglesia de San Juan en Daroca, Zaragoza (1981-84, arquitectos L. Burillo y J. Lorenzo). Ejercicios muy recientes, representan un diverso e intencionado empleo del concepto de analogía al acometer necesariamente obras de reconstrucción por tener la misma directamente como objetivo.

La más ambiciosa y reciente, la reconstrucción de la nave de la Iglesia de Santa Cruz (finales del

siglo XVI y XVII), se plantea cerrar y cubrir de nuevo, para usos civiles, un templo de tradición *vignolesca* y *herreriana*, de gran escala, y cuya bóveda, cubierta y gran parte de los muros laterales se habían venido abajo años antes ⁵. El conocimiento de la iglesia caída invitaba a reproducirla según había sido, si bien el cambio al uso civil y el hecho mismo de la reconstrucción permitían, y hasta obligaban, a matizarla. El proyectista, aceptando la arquitectura original, acude a la autoridad de Alberti para realizarla conservando su trazado y evocando concretamente su espacio, pero sin reproducir exactamente ni su construcción ni sus mismos y estrictos detalles. La condición pétrea de los muros se alterará para volver a ejecutarlos en una sofisticada albañilería, de modo que siga existiendo un sistema de fábrica tradicional, pero más adecuado para ser ejecutado hoy, lo que tendrá consecuencias figurativas importantes en la apariencia de los muros exteriores, analógicamente compuestos (V. Fig. 5). En las bóvedas y cubierta no se reproducirá tampoco el sistema original, (pues, entre otras razones, y aunque promediando al parecer el descuido, había sufrido el colapso absoluto), acudiendo a una cubrición más ligera capaz de reproducir adecuadamente el espacio. De nuevo la construcción será un elemento decisivo, del todo obligado al tratarse de una nave de gran escala, proyectándose un sistema de arcos de madera laminada que define la forma del recinto acudiendo a la textura resultante de la propia solución.

El templo se reedifica en parte, pero sus nuevas paredes responden tanto a la similitud con las fábricas que ya no existen, como a unas razones propias, contemporáneas, que buscan la armonía con la arquitectura original sin olvidar dejar sentado el hecho de la reconstrucción como un hecho nuevo, aún cuando ello no sea notorio y haya que acudir a los detalles para comprobarlo. Respetar la historia no será así, tantas veces, intentar reproducirla incluso a costa de confiar tan sólo en las apariencias, sino que habrá de ser, más frecuentemente, reconocer tanto los límites del ejercicio arquitectónico contemporáneo como la inevitable presencia de una cierta y determinada sensibilidad actual.

La restauración y completación de la Iglesia de Montserrat, en Madrid (siglos XVII y XVIII) ⁶ responde a la necesidad de dar remate definitivo a un templo inacabado al no haberse llegado a construir el crucero, cerrando con un muro el arco toral que hubiera dado ingreso a éste, y dejando en su lugar un presbiterio de precarias condiciones artísticas y materiales. La intervención consistió en convertir definitivamente en fachada el citado muro, aceptando la no continuación del plan primitivo de la iglesia, y sustituyendo el viejo presbiterio por otro nuevo, de modo que fachada y capilla se resolvieran en una elaborada analogía con la iglesia que trata precisamente de expresar sus características arquitectónicas y su misma condición inacabada.

Pero todo ello se desenvolvió como final y secuela de una obra de restauración que planteaba al proyectista la necesidad de utilizar *diversos* criterios de acción en cada parte del templo. El estado de la iglesia era tal que exigía en sus diferentes aspectos distintas respuestas proyectuales. Así, en la cubierta principal era precisa una idea conservacionista, reparando y consolidando la estructura de madera, mientras las cubiertas laterales debían ser alteradas para recuperar, ya sin soluciones constructivas tradicionales, su perfil primitivo. La fachada principal y los muros laterales necesitaban tanto trabajos de estricta reparación y conservación como pequeñas reformas parciales, adición de elementos nuevos y revocos de superficies de fábrica vista. Se diría que, en aparente paradoja, la unidad constructiva y formal de la iglesia solicitaba criterios de acción diferentes, por lo que ya en la propia restauración aparecen analogías sutiles que buscan resolver aquella sin prestarse a la mimesis con las antiguas figuraciones.

Una más de las obligadas variaciones de criterio debía producirse al considerar el muro trasero donde la iglesia se interrumpe, y donde no podía ejercerse una restauración conservacionista debido precisamente a la necesidad de proteger las fábricas con revocos y elementos de remate. El tratamiento superficial del muro, convertido compositiva y constructivamente en una fachada, trasdosa el tra-

zado interior de la nave eclesial como motivo analógico en el que queda explicada la condición inacabada del templo e integra la nueva capilla. Esta, construida en el lugar exacto del crucero y entre los soportes, continúa intensamente la analogía formal destacando como elemento independiente del plan primitivo. Hormigón «a la romana», revestido de ladrillo, materializa coherentemente la aproximación formal a lo antiguo, que resuelve tanto su armonía con ello como su propia explicación. La iglesia acepta así su condición inacabada precisamente como instrumento de una nueva unidad capa de asumir su diversidad y sus mismas contradicciones (V. Fig. 6).

El caso de la intervención en la iglesia de San Juan en Daroca (románica y rehecha en el XVII) es un tema más sencillo debido al pequeño tamaño del templo, que era preciso cerrar y cubrir para su protección⁷. Se proyecta así la recuperación de su volumen primitivo, recreciendo sus muros, y edificando cubierta y hastial nuevos. El nuevo volumen, de delicada estructura de madera en su cubrición, frente a la corporeidad de la bóveda románica, y de fábrica de ladrillo visto en sus cierres, frente a la original fábrica de sillares, evidencia la discontinuidad absoluta ante *nuevo y antiguo* al tiempo que procura su unidad (V. Fig. 7). Como en la obra de Montserrat, aunque de modo menos condicionado, es en el hastial donde la imagen contemporánea toma una fuerza propia, con una lograda composición que teniendo un origen analógico alcanza también valor como hecho independiente. Un elaborado y sofisticado hueco preside este hastial, dotando con él al interior de un interés estético añadido muy considerable.

Con las tres obras anteriores se han examinado otros tantos casos de elaboradas y, en alguno de ellos, complejas analogías formales, derivadas de intenciones muy concretas, y de inevitable contribución nueva por la propia índole de los problemas planteados. Pero el repetido concepto que venimos tratando, en su diversidad de manifestaciones, tiene cabida asimismo en una problemática distinta, con mucho menos carácter compositivo y escasa im-

portancia visual, como son los casos de sustituciones de cubiertas arruinadas.

Desde las recomendaciones de Viollet se ha tendido a reponer las cubiertas, pasando a ser ésta una solución convencional, hoy menos recomendada por los problemas de conservación. Así, ha llegado a ser frecuente dar al tejado de los monumentos una importancia visual como forma exterior, y otra técnica, como problema interior, sin preocuparse en exceso de que estos dos puntos de vista distintos que sobre las cubiertas se mantienen estén divorciados entre sí en cuanto al concepto, tengan incluso una inadecuada relación con el espacio al que cubren, o hasta presenten molestas contradicciones con el edificio originario.

Frente a la renovación de cubiertas por métodos prácticos modernos, se ha defendido mucho más recientemente un concepto de conservación integral, ajeno al pensamiento académico, que interpreta la estructura, y así la de la cubierta original, como parte de la esencia misma del edificio y como mejor solución práctica. Ello se refiere normalmente a las cubiertas de formas de madera, reivindicándose su reparación e, incluso, su reconstrucción, ya que hablar de engaño arqueológico pierde en ello sentido. Es claro que la conservación de las cubiertas leñosas mantiene con una mayor intensidad la autenticidad material del edificio, siendo una solución muy deseable incluso por motivos de conservación, pero es asimismo obvio que tanto su desaparición o su ruina, e incluso una baja calidad de origen, plantean casos en los que ha de proyectarse una nueva cubierta.

Pero en esos casos, no siempre una adecuada coherencia constructiva entre el monumento, la estructura y la imagen de la cubierta, habrá de pasar obligadamente por una cuidada reconstrucción tradicional. Se exponen aquí dos ejemplos cuya interesante relación analógica y cualificada adecuación técnica expresa con claridad el modo en que un edificio histórico puede ser mejorado en la restauración precisamente al emplear una solución distinta de la que en origen tenía. La renovación de la cubierta del Convento de San Agustín en Haro, en la Rioja (arquitectos J. Frechilla, C. Herrero, J. M.

López-Peláez y E. Sánchez), fue planteada mediante una solución en *albañilería total*, esto es, utilizando arcos y bóvedas tabicadas de ladrillo, que, con el auxilio de elementos de hormigón armado y con el empleo de la técnica sistematizada por L. Moya, consolidan el edificio sin cambiar su imagen exterior⁸. El «paisaje técnico» nuevo así creado, visible tan sólo en el interior de la cámara de cubierta y comprensible únicamente a través de los planos, da una mayor vida material al edificio y aspira a encontrar una coherencia de su totalidad que éste nunca tuvo, si bien el instrumento no es ahora ni una perfección mimética de su unidad ni una solución moderna técnicamente aceptable. La analogía con la tradición a través de un moderno empleo de arcos y bóvedas de ladrillo mejora el edificio en su propia constitución interna al aumentar su coherencia arquitectónica y llama poderosamente la atención sobre la necesidad de no distinguir la importancia de las partes o elementos por su mayor o menor condición visual (V. Fig. 8).

En la restauración de la Fábrica de Vidrio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, Segovia (arquitectos M. e I. de las Casas) se trataba de un edificio dieciochesco de grandes naves cubiertas por cerchas de madera, muchas de ellas con el techo arruinado⁹. La reconstrucción de las cubiertas sigue la racional y cualificada solución original, pero acepta tanto algún requerimiento funcional debido al nuevo uso como la idea de perfección de las propias cerchas, diseñando las nuevas teniendo como modelo distante, analógico, las antiguas y buscando asimismo su propia y autónoma perfección. La relativa modernidad del edificio y su condición industrial convierten en obvia la aceptación completa de su sistema arquitectónico y de sus concretas soluciones constructivas, pero el propio interés técnico y racional de la cubierta antigua invita a no imitar exactamente sus formas sino su aspiración a la calidad. La obra ofrece en este caso una impronta visual de la mejora técnica que acepta como imagen su propia perfección al tiempo que su coherencia global con la obra antigua (V. Fig. 9).

Pueden completarse estos dos casos con otro más sencillo, el de la renovación de la cubierta de la Iglesia de San Juan en Castrojeriz, Burgos (arquitectos Enrique Perea y Gabriel Ruiz Cabrero), construida de los siglos XIV y XVI¹⁰, y que con toda lógica se reduce a una cuestión técnica, de consolidación de las fábricas y buena conservación. Para ello la analogía consiste en elegir lo *pétreo* —el hormigón armado y el ladrillo— como medio de realizar la cubierta, disponiendo una estructura de vigas y arcos sobre ellas que aspira a dar una unidad estructural, y así formal, a la construcción (V. Fig. 10). Es un ejercicio de modesta envergadura y medios, pero suficientemente significativo.

¶ Pero si volvemos a los casos en los que la imagen constituye gran parte del problema, resulta de interés referirse a algunas obras en que aquélla llega a tomar un papel de protagonista, debido incluso al carácter superficial, dándole a la palabra su sentido estricto, de la cuestión planteada. El nuevo suelo del Paseo de Ronda del Castillo de Bellver, en Palma de Mallorca¹¹, o la nueva superficie de cubierta de la Iglesia de San Pedro de Roda¹², Gerona (ambas de los arquitectos J. A. Martínez Lapeña y E. Torres Tur) resuelven los problemas técnicos de una superficie impermeable sin acudir a un imposible mimetismo. En Bellver, la necesidad de un suelo capaz de resolver los problemas de desagüe hace acudir a un material continuo con el del castillo, la piedra «marés», diferenciando su modernidad mediante el suave dibujo de su despiece, en el que se plantea una analogía formal que se arriesga geométricamente en favor de su propia calidad dibujística tanto cuanto su impronta figurativa lo permite debido a su delicadeza (V. Fig. 11). El trazado ofrece su despiece como imagen que surge de la idea de analogía formal, por un lado, y de adaptarse adecuadamente a la figura circular del castillo y al propio Paseo de Ronda con sus accidentes y extensiones lobulares, por otro. En San Pedro de Roda, con una cubierta convencional ya construida anteriormente, se opta por realizar su superficie mediante un material moderno y noble, las planchas de cobre, que protege las ruinas y subraya su valor ex-

presivo con una impronta visual matizada y convincente. Nótese como en este último caso, la naturaleza y circunstancias del problema han llevado a que la analogía se establezca a través de un material no tradicional, teniendo éste ahora el valor técnico, visual y testimonial que en Bellver adquiere el trazado, y no el material mismo ¹².

Obras generales de restauración en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla (arquitectos J. R. y R. Sierra), y en la iglesia del Colegio Máximo de Alcalá de Henares (arquitectos E. Tuñón y P. Iglesias) dieron lugar a casos de intervención nueva de notoria relevancia visual. Se trata en el primero de la parte del proyecto que adapta las crujiás claustrales al uso de museo ¹³. La colonización del abandonado lugar supone una nueva y formalmente adecuada ordenación del mismo en la que elementos relevantes de ésta — escaleras, puertas— actúan como objetos formales que dejan testimonio de su contemporaneidad, pero que no se manifiestan como independientes, sino positivamente comprometidos con la obra y el espacio antiguos. Su imagen presenta una intencionada autonomía figurativa al recrear un interior nunca valorado, articulándolo en cuanto tal con un notorio atractivo (V. Fig. 13).

La restauración de la Sacristía y de la Capilla de las Sagradas Formas de la Iglesia de Alcalá ¹⁴ evidenciará la necesidad de un cierre entre ambas como obra nueva añadida a los diversos trabajos de conservación y consolidación. El cierre debía compatibilizar la función de puerta entre Capilla y Sacristía con la de servir como retablo para la primera. El planteamiento de un sencillo cierre en madera, capaz de ofrecer el valor del material y de su matizado despiece, exhibe la superficie de un gran frente como retablo moderada y elegantemente decorado por nichos semi-circulares, y rematado por la luz de un gran óculo. Con él se acude a una analogía formal especialmente respetuosa con la arquitectura existente y de notable interés (V. Fig. 14).

Parece adecuado completar este apéndice con la referencia a otras tres obras de diverso carácter: la restauración del Castillo de Puebla de Sanabria, Zamora (arquitectos, J. Vellés, M. Casariego y F. Somoza), la del Palau de la Música Catalana, del arquitecto Domènech i Muntaner, en Barcelona (arquitectos, O. Tusquets y L. Clotet), y la del Teatro Romano de Sagunto, Valencia (arquitectos G. Grassi y M. Portaceli). Todas ellas plantean casos diferentes de necesidad de obra nueva y, así, de relación analógica con la forma antigua.

En el Castillo de Puebla de Sanabria ¹⁵, los trabajos de consolidación iban acompañados por la necesidad de dar a una parte de las fábricas un uso que ayudara a conservarlas, dotando a la pequeña ciudad de un Salón de Actos, una Biblioteca y otros locales complementarios. Se produce con este objeto la transformación interior de un pabellón, aceptando para hacerlo la continuidad con su sistema constructivo (de muros pétreos y de forjados, soportes y cubiertas de madera) y produciéndose el proyecto con la libertad que permite el respeto a las reglas arquitectónicas de lo edificado. Sin concesión alguna, sin embargo, a la mímesis formal, se construyó un nuevo Salón de Actos que evidencia su realización contemporánea, su armonía formal con lo antiguo y su rigurosa continuidad material. El equilibrio jugado en este caso es tan matizado como intenso, alcanzando un grado de calidad muy notable (V. Fig. 15).

La restauración del atractivo edificio modernista del Palau de la Música Catalana ¹⁶ ha sido un trabajo ingenioso y delicado, que ha buscado alterar al mínimo el edificio original al consolidarlo, resolver sus grandes problemas y dotarle de instalaciones adecuadas. El relato de esta restauración sería demasiado complejo y especializado para que pueda ser hecho aquí. Lo que de él interesa con respecto a nuestro tema fue la necesidad de adecuar la contigua iglesia inacabada de estilo tardo-clásico, las fachadas intermedias entre la Iglesia y el Palau, y el añadido de un nuevo volumen a éste, destinado a alojar los usos complementarios que el estricto

volumen del edificio original no puede contener. Se trata así, en este caso, de adaptar a una buena relación formal con el Palau a edificios existentes en situación precaria o inadecuada, además de añadir otro asimismo necesitado de una precisa relación formal con aquél, consiguiendo una relativa unidad y admisible articulación del diversificado conjunto, en el que el valor del Palau debe permanecer como evidente protagonista. La relación analógica más clara se plantea en el pabellón nuevo, al adoptar éste el «eco» del modernismo de Domènech como inspiración formal, pero sin que haya lugar a confusión mimética. Como en los demás casos, la adecuación de la analogía y su cualificada realización convierten el planteamiento en convincente (V. Fig. 16).

El tratamiento de las ruinas del Teatro de Sagunto¹⁷ supone un entendimiento radical de las acciones a emprender en restos arqueológicos de importancia en cuanto se plantea la reconstrucción de la escena como único medio de valorar su totalidad arquitectónica, no comprensible tan sólo a través de su huella y sus restos. Pero, frente a una reconstrucción mimética de imposible fortuna y sin excluir la importante contribución de una anastilosis parcial del frente de la escena, el proyecto se plantea la restitución analógica del espacio arquitectónico del teatro romano en su conjunto. Los conceptos de esencia arquitectónica, lógica formal y economía de medios, incluso visuales, presiden una aproximación que huye tanto del orgullo implícito en una actuación contemporánea que confía en sus propios valores como de cualquier confusa posición en el terreno arqueológico. La creencia en que la arquitectura tiene una estructura profunda, formalmente precisa, y no completamente dependiente de la fidelidad figurativa a sus orígenes, soporta un trabajo muy cualificado y fundado con solidez en la valiosa obra teórica de uno de sus autores¹⁸. La realización de la obra, aún pendiente en gran parte por las dudas que su radicalidad suscita, significaría la consumación de una experiencia muy enriquecedora para el tema que tratamos (V. Fig. 17).

Pero no debe confundirse el interés por exponer en este apéndice diversos ejemplos capaces de ilustrar adecuadamente el concepto de *analogía* —en los que sin duda se asumen riesgos importante capaces de agudizar perfiles polémicos— con una defensa de la actuación nueva en los edificios antiguos como mejor sistema de conservación o pervivencia. La mejor fortuna de los edificios históricos es, por el contrario, y sin duda, la de ser conservados mediante un correcto mantenimiento, como en la primera parte de este libro se ha repetido, así como la de ser consolidados con criterios técnicos eficaces que no alteren su constitución material ni formal. Todos los ejemplos expuestos responden a obras generales de conservación y consolidación técnica y arqueológicamente cuidadosa, si bien, en mayor o menor grado, planteaban también problemas de construcción nueva. Y es en estos casos cuando el criterio *analógico*, si está profundamente fundado y es cualificado en su diseño, se ofrece como alternativa adecuada ante las dos imprudentes y tradicionales aventuras formales de la mimesis historicista y la intervención moderna creativa e indiscriminada.

Rara vez podrá ser evitado, no obstante, el recurso de la analogía, pues éste será necesario cada vez que se introduzca algo nuevo, por pequeño que sea, y no parezca conveniente repetir un diseño original conocido. Parece claro que el tan citado recurso, cuya diversidad ha pretendido mostrarse a través de los ejemplos, es obviamente producto del pensamiento propio de nuestra época; esto es, de una cultura que, heredera de la modernidad, ha revisado su herencia para comprenderla con mayor amplitud, teniendo acerca de la historia de la arquitectura un nuevo sentido. Quisiera acabar, sin embargo, mostrando a través de un último ejemplo no español, cuanto el concepto de *analogía* trasciende nuestra cultura estrictamente contemporánea. Augusto Perret lo utilizó con notable fortuna en la reconstrucción de la flecha de Saint-Vaury¹⁹, después del incendio que la destruyó. Obsérvese como la flecha está realizada con una arquitectura muy similar a la de sus iglesias de nueva planta, y que el hecho de la analogía formal

parece así surgir no tanto de la conciencia del autor como de la cercanía que su modo de hacer guardaba ya con la arquitectura histórica (V. Fig. 18). Perret acudía a la arquitectura moderna, a su propia arquitectura, porque ésta le facilitaba por sí sola el acercamiento analógico al monumento. Pues si toda arquitectura, todo estilo, necesita el ejercicio concreto de la alta calidad de diseño para hacer bueno el instrumento analógico, no toda arquitectura, por cualificada que sea, es adecuada para ello. El acercamiento formal a un determinado hecho arquitectónico deberá buscar tanto la calidad como la exacta adecuación de los recursos proyectuales puestos en juego.

Notas

1. V. la actuación en las monografías de Gaudí y en *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1983/5.

2. V. A. A. V. V.: *Proyectos de intervención en edificios y recintos históricos*, C.O.A.M., Madrid, 1987.

3. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1981/3.

4. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1983/5.

5. V.: *Rev. Restauro e città*, Venecia, 5-6, 1987, *Proyectos de intervención*, cit.

6. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1982/5, *Rev. Restauro e città*, cit. y A. A. V. V.: *Proyectos de rehabilitación*, M.O.P.U., Madrid, 1985.

7. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1981/6, y *Proyectos de intervención*, cit.

8. V.: *Proyectos de intervención*, cit.

9. Este proyecto permanece inédito hasta el momento. Las fases de la obra se inician en 1985.

10. V.: *Rev. El Croquis*, Madrid, 1, 1982.

11. V.: *Rev. El Croquis*, Madrid, 29, 1987.

12. Proyecto inédito, 1980-83.

13. V.: *Proyectos de intervención*, cit.

14. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1985/4 y *Proyectos de intervención*, cit.

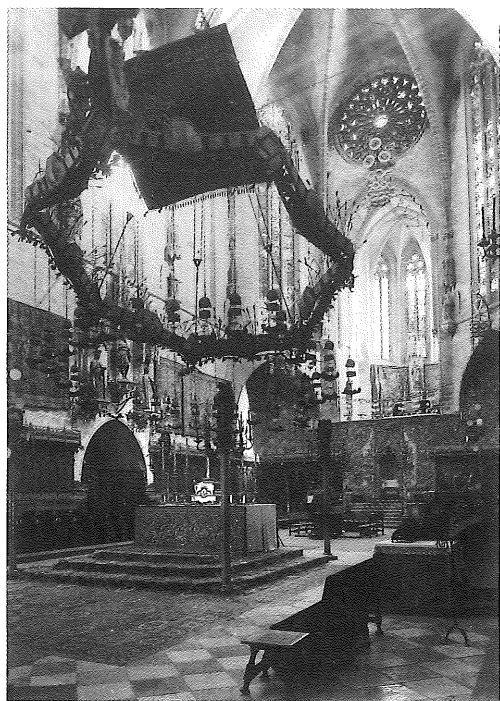
15. V.: *Proyectos de intervención*, cit.

16. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1982/5 y *Proyectos de intervención*, cit.

17. V.: *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1986/6 y *Proyectos de intervención*, cit.

18. V. Bibliog.

19. V. Paul Jamot: *A. G. Perret el l'architecture du Bèton Armé*, París, 1927.



a



b

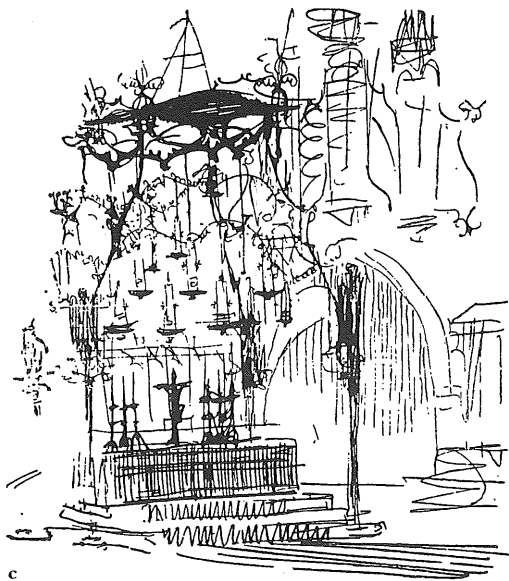
Fig. 1.—Las intervenciones de Gaudí y Julol en la Catedral de Palma de Mallorca (1904-1912).

a) Ordenación y tratamiento del nuevo Presbiterio. Estado actual con la maqueta a tamaño natural del baldaquino, concebida como prueba y nunca retirada. (Foto, Archivo Mas.)

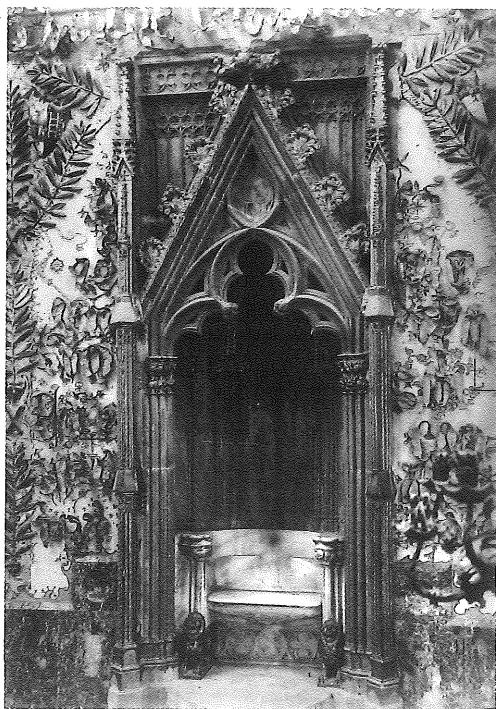
b) Nuevo candelabro. (Foto, Archivo Mas.)

c) Croquis de Gaudí para el nuevo baldaquino sobre el altar.

d) Instalación y decoración de la nueva Sede Episcopal. (Foto, Archivo Mas.)



c



d

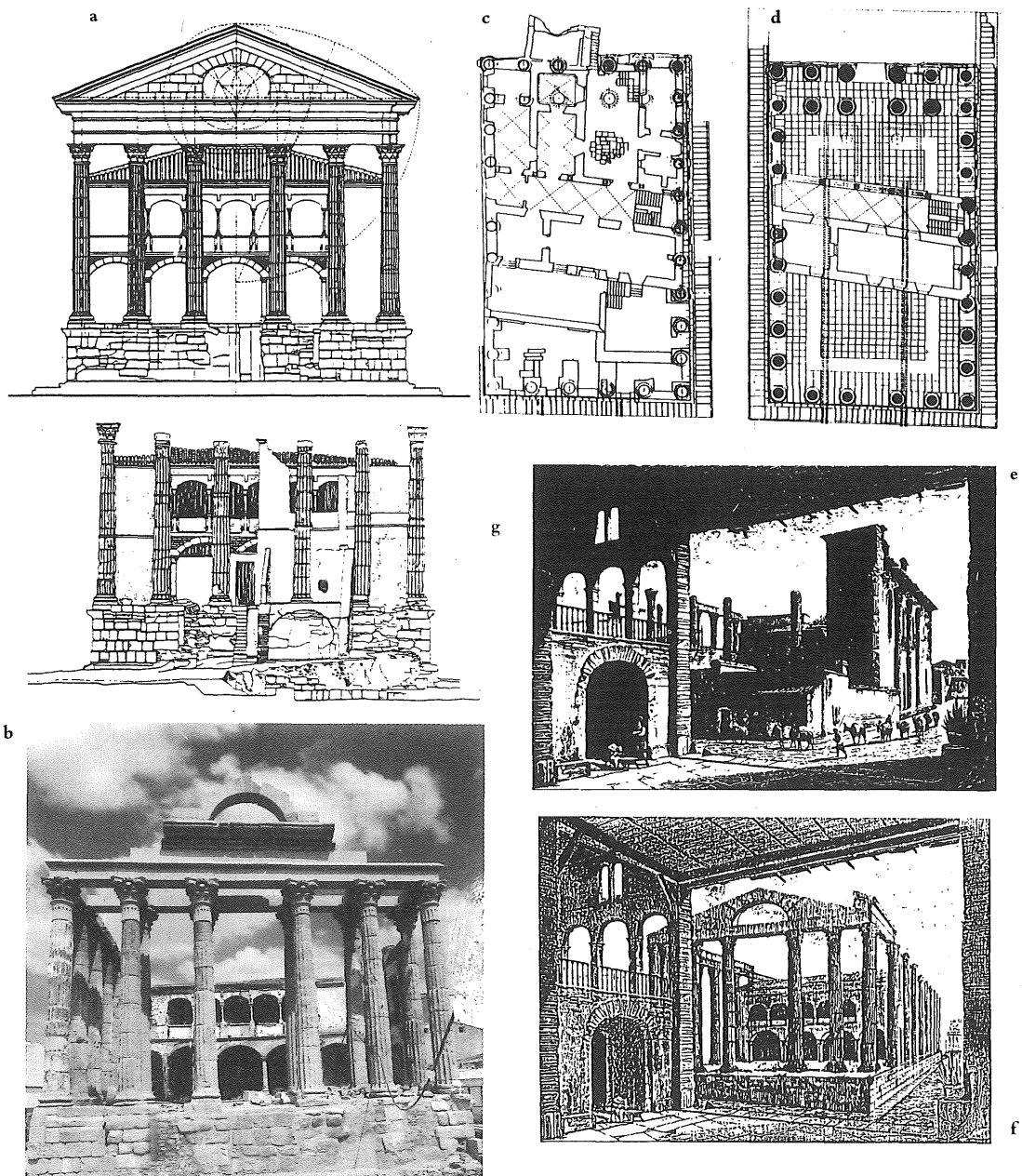


Fig. 2.—Recuperación del Templo romano de Diana en Mérida y de su ocupación histórica por el Palacio de los Corvos. Arquitecto, Dionisio Hernández Gil (iniciada en 1985).

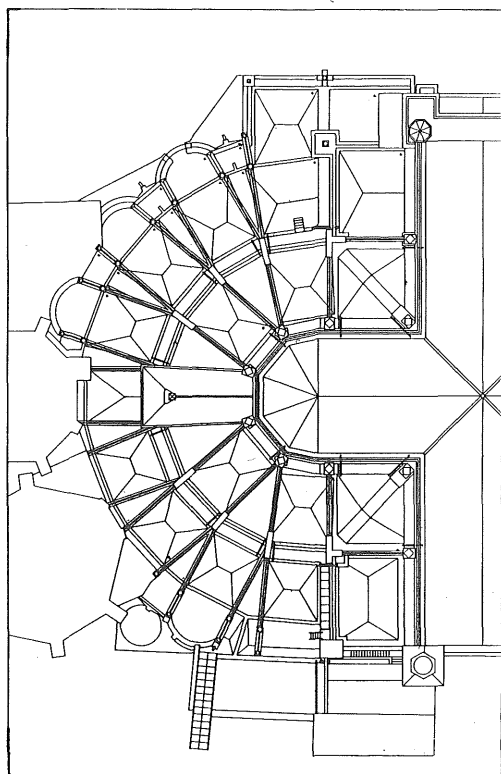
- a) Reconstrucción ideal dibujada.
- b) Estado anterior a la recuperación.
- c) Planta del estado anterior.

d) Planta ejecutiva de la restitución analógica con el primitivo palacio de los Corvos.

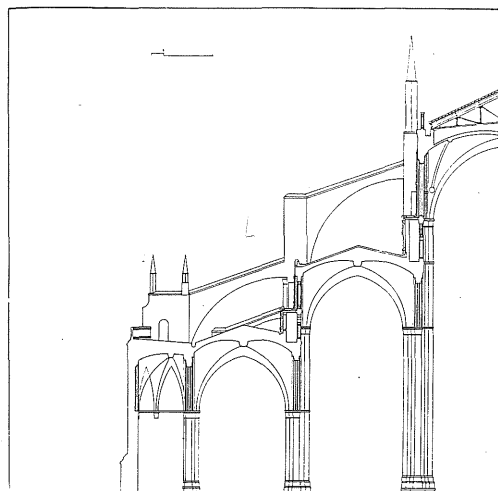
e) Grabado del Templo, de Laborde.

f) Perspectiva de la restitución analógica dibujada tomando como base el grabado de Laborde.

g) Vista de la restauración.



a



b

Fig. 3.—Restauración de la Catedral de Toledo. Cubiertas de las girolas. Arquitectos, Manuel e Ignacio de las Casas (1979-82).

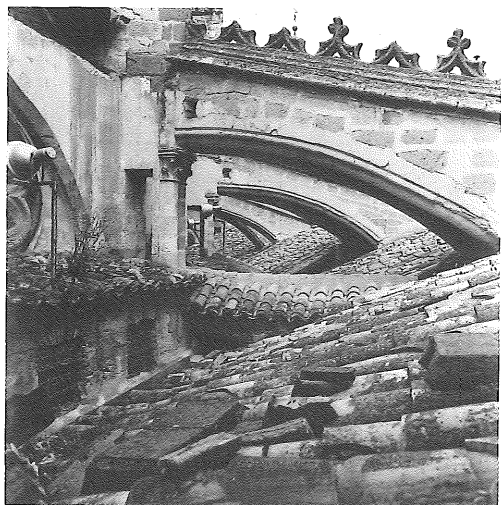
a) Planta de cubiertas de las girolas con la recuperación o reconstrucción de la solución original.

b) Sección.

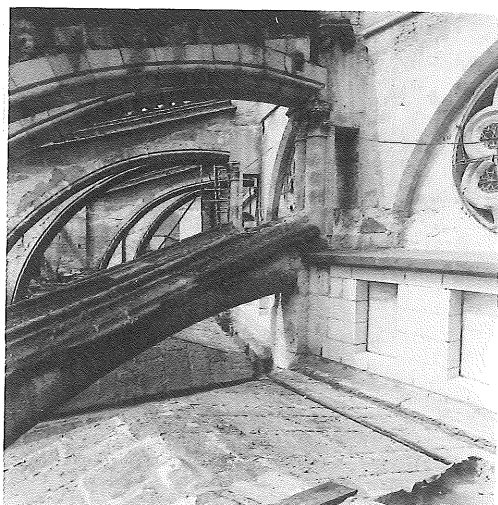
c) Detalle de las cubiertas antes de la restauración.

d) Detalle de la id. después de la restauración. Las pirámides de piedra que forman la cubierta, visibles en la fotografía, son las originales, construyéndose las no existentes en hormigón.

c



d



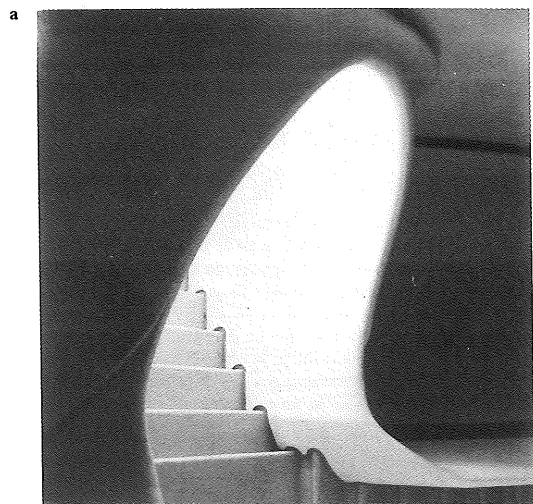
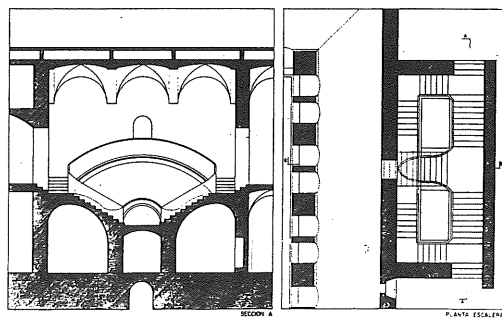
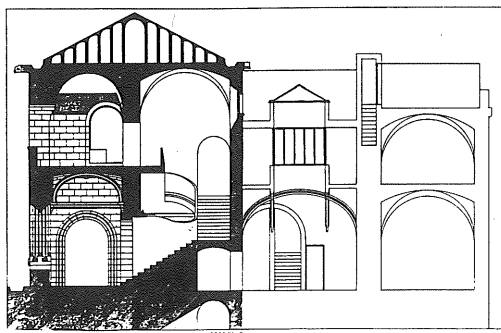


Fig. 4.—Restauración y rehabilitación del Convento de San Benito en Alcántara. Arquitecto, Dionisio Hernández Gil (iniciado en 1962).

a) Secciones y planta de la escalera reconstruida.
 b) Detalle de id. (Foto, R. Bonache.)
 c) Detalle de id. (Foto, R. Bonache.)
 d) Detalle de la completación de una sala gótica ruinosa con cubierta de bóvedas tabicadas. (Foto, R. Bonache.)

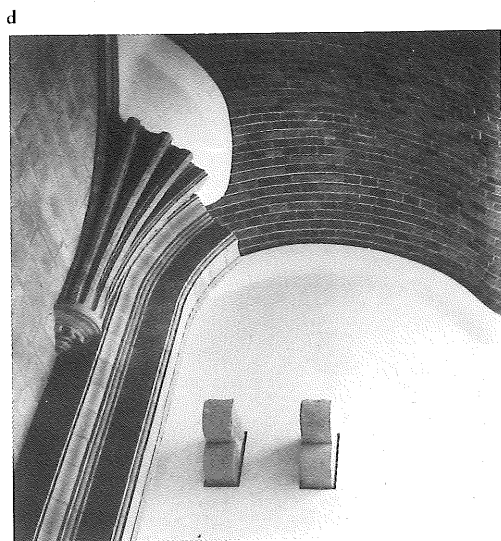
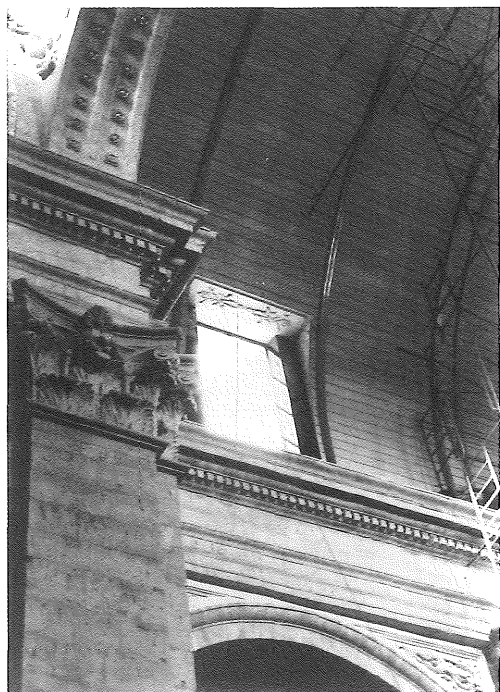
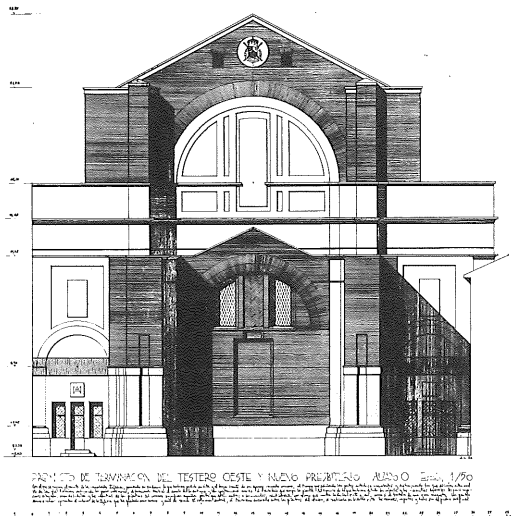




Fig. 5.—Completación de la arruinada iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, Valladolid, para Salón de la ciudad. Arquitecto, José Ignacio Linazasoro (iniciada en 1984).

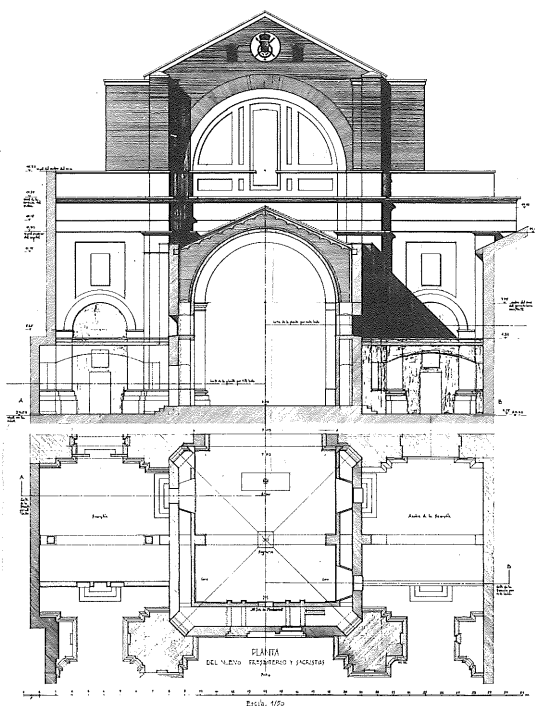
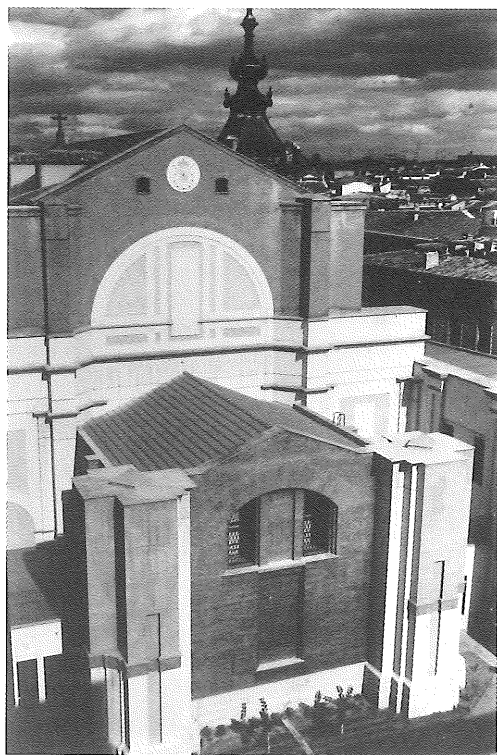
- a) Reconstrucción del lateral de la iglesia.
- b) Detalle interior de la reconstrucción de la bóveda.
- c) Detalle interior del hueco reconstruido.





a

Fig. 6.—Restauración de la iglesia de Santa María la Real de Montserrat, en Madrid, y reconstrucción de su presbiterio. Arquitectos, Antón Capitel, Antonio Rivièrre y Consuelo Martorell (1982-85).



b

- a) Tratamiento del testero del crucero interrumpido, y alzado del presbiterio nuevo.
- b) Id, con sección y planta del nuevo presbiterio.
- c) Vista general de la obra realizada.
- d) Estado primitivo del testero.

◀ c

d

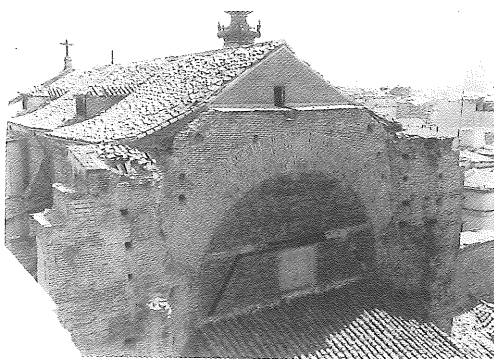




Fig. 7.—Reconstrucción y cierre de la arruinada iglesia de San Juan en Daroca, Zaragoza. Arquitectos, Luis Burillo y Jaime Lorenzo (1981).

Vista exterior, sección de la reconstrucción analógica y alzado del nuevo testero. ▶

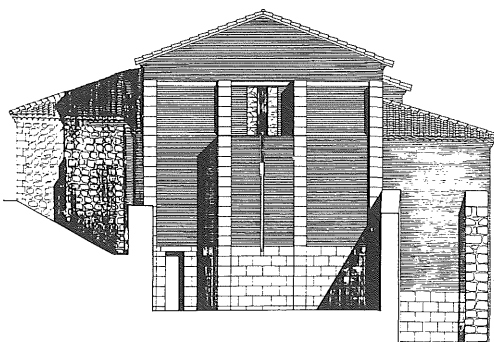
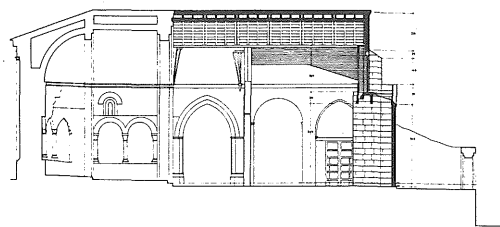
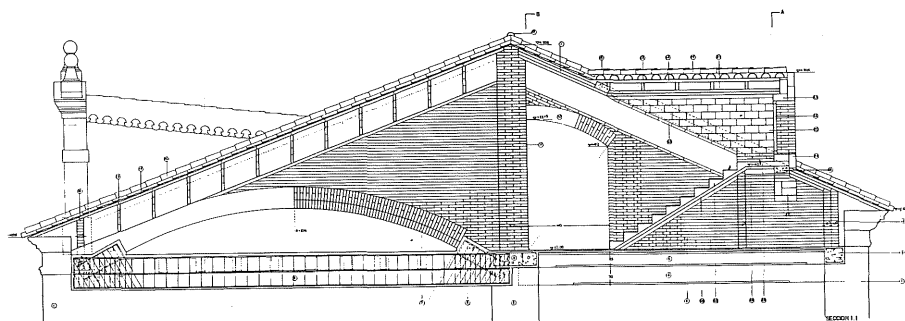
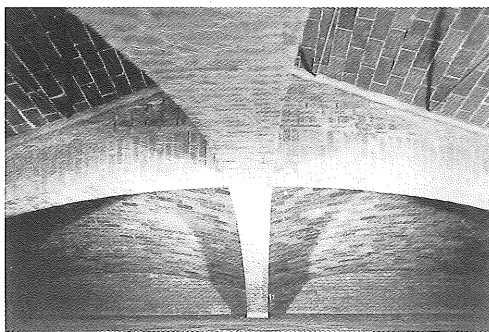
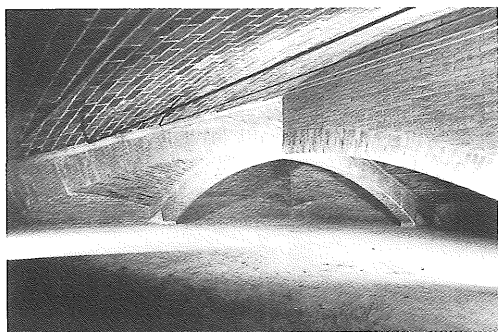
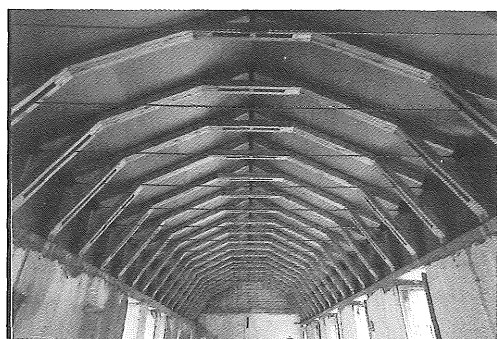


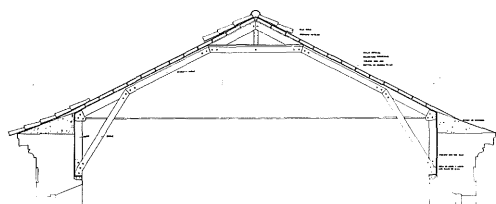
Fig. 8.—Restauración del Convento de San Agustín en Haro, Rioja. Arquitectos, J. Frechilla, C. Herrero, J. M. López-Peláez y E. Sánchez (1980-83).

Detalles del interior de la cubierta y sección. ▼

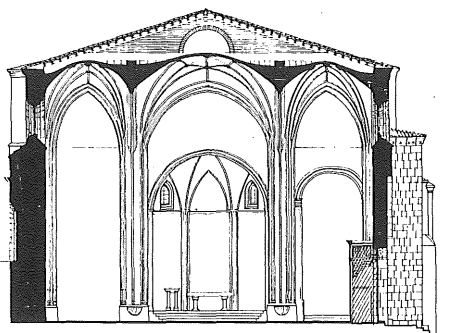




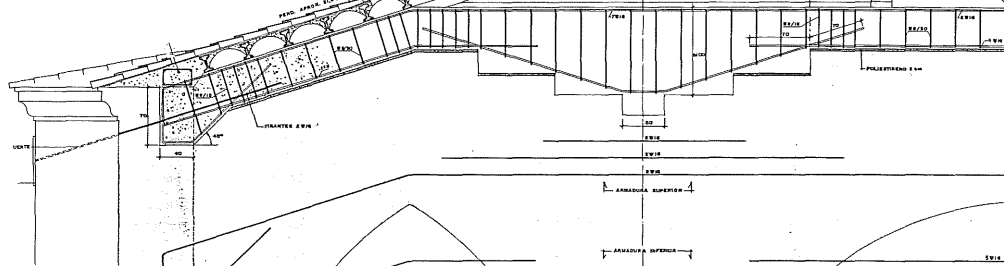
a



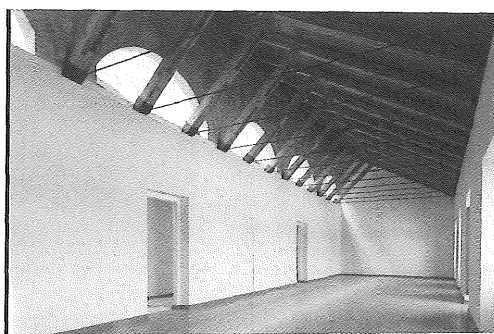
b



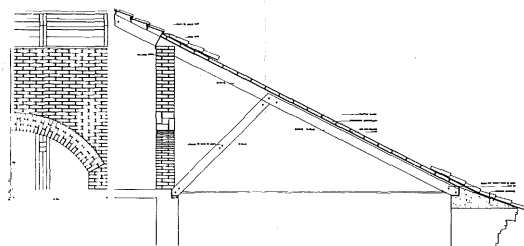
a



b



c



d

Fig. 9.—Restauración de la Real Fábrica de Vidrios de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Arquitectos, Manuel e Ignacio de las Casas (iniciada en 1984).

a) Cercha de una cubierta a dos aguas. Vista interior.

b) Id. Planos.

c) Cercha de una cubierta a una sola agua. Vista interior.

d) Id. Planos.

Fig. 10.—Restauración de la iglesia de San Juan en Castrojeriz, Burgos. Arquitectos, Enrique Perea y Gabriel Ruiz Cabrero (1980).

a) Sección transversal de la iglesia con la nueva cubierta.

b) Detalle de la sección de la cubierta nueva.

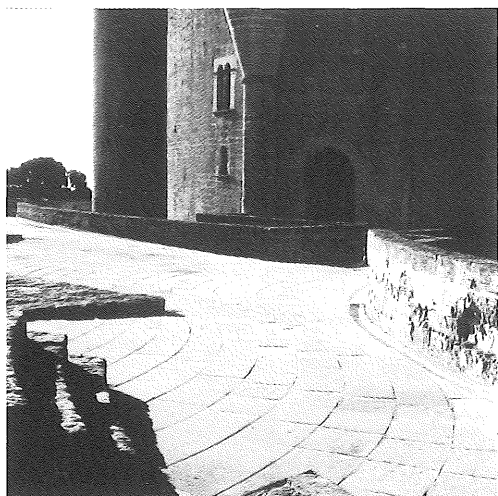


Fig. 11.—Restauración del Castillo de Bellver en Palma de Mallorca. Arquitectos, J. A. Martínez Lapeña y Elías Torres (1983-85). Detalle del pavimento.

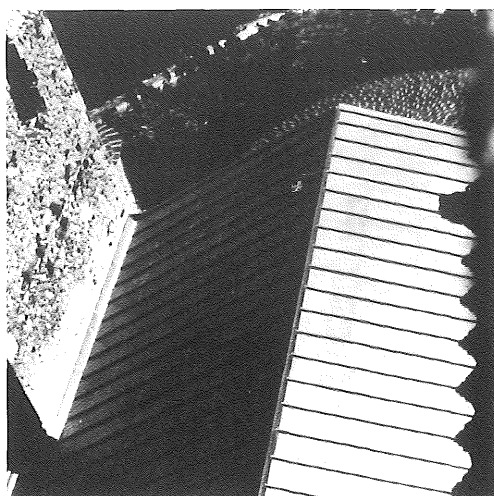


Fig. 12.—Restauración de San Pedro de Roda, Gerona. Arquitectos, J. A. Martínez Lapeña y Elías Torres (1980-83). Detalle de la cubierta de cobre.

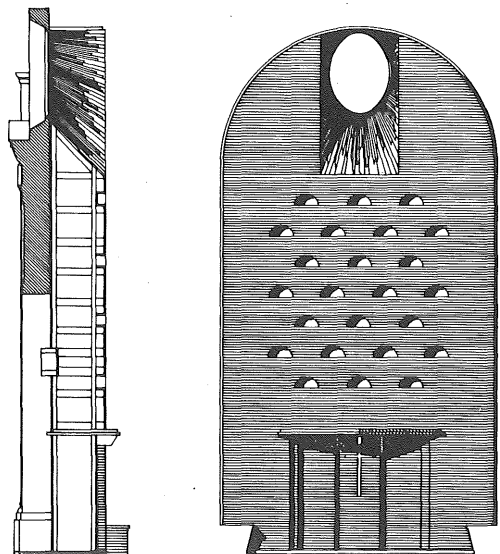


Fig. 13.—Restauración del Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla. Arquitectos, José Ramón y Ricardo Sierra (1984). Detalle de Sala y puerta interior.



Fig. 14.—Restauración de la iglesia del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. Arquitectos, Emilio Tuñón y Pedro Iglesias (1983-85).

Cerramiento y retablo entre la Capilla de las Sagradas Formas y la Sacristía.



a

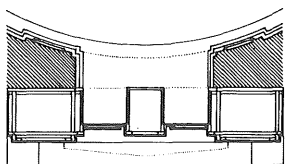
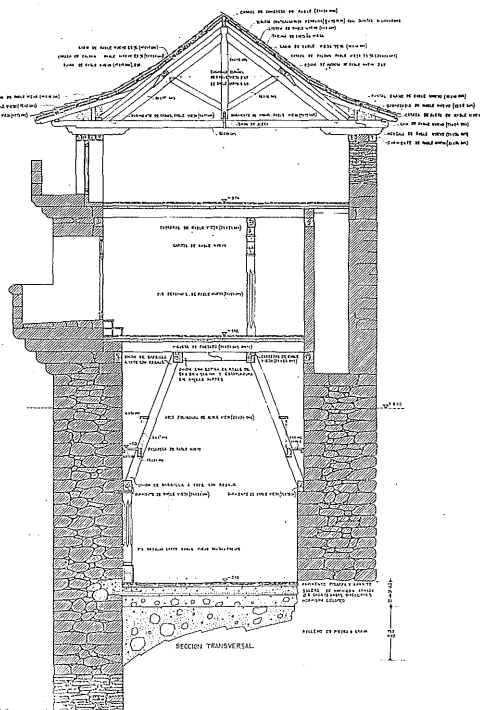


Fig. 15.—Restauración del Castillo de Puebla de Sanabria, Zamora. Arquitectos, Javier Vellés, María Casariego y Francisco Somoza (1983-84).

a) Vista del interior del Salón de Actos.

b) Sección del cuerpo de fábrica con el nuevo Salón de Actos en la parte baja.



b

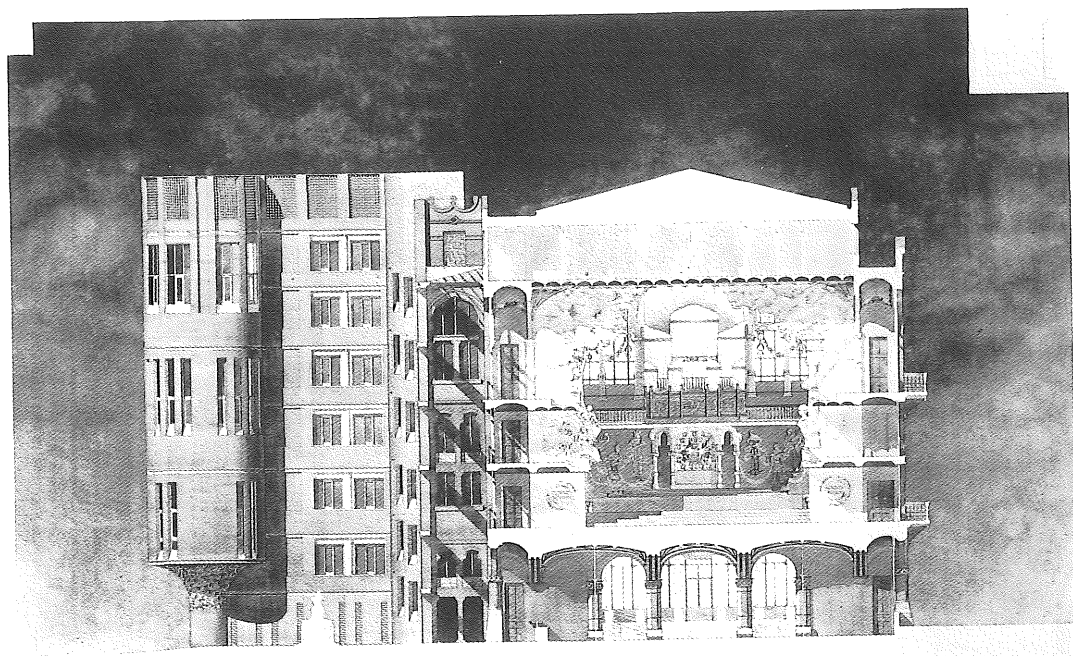


Fig. 16.—Restauración del Palau de la Música Catalana en Barcelona, de Lluís Domènech i Montaner. Arquitectos, Lluís Clotet y Oscar Tusquets (1981-84).

b) Sección transversal del Palau y alzado del edificio complementario añadido.

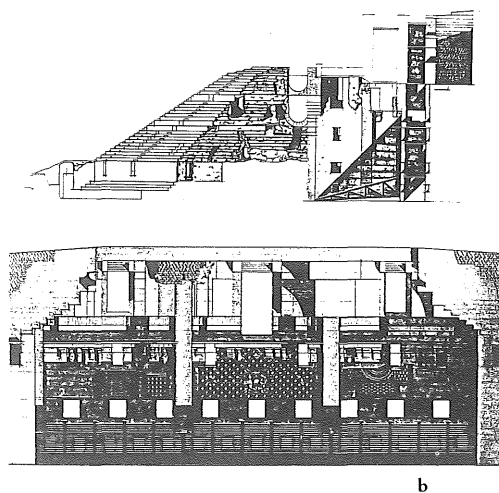
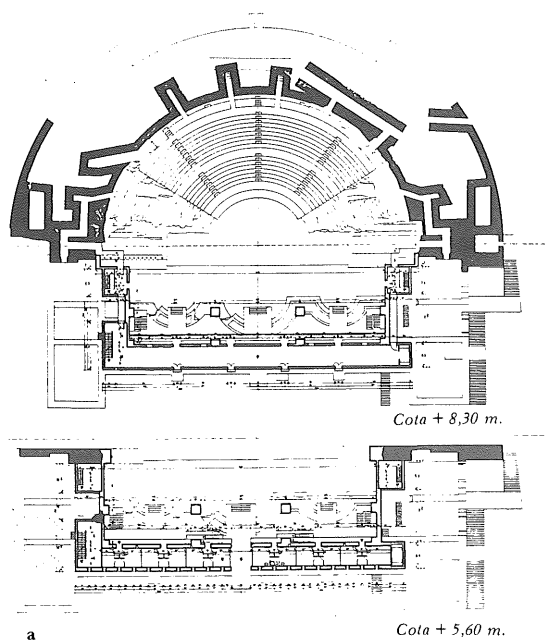


Fig. 17.—Restauración del Teatro de Sagunto, Valencia. Arquitectos, Giorgio Grassi y Manuel Portacelli (proyecto, 1985).

a) Plantas.

b) Frente de la escena, alzado y sección transversal general.

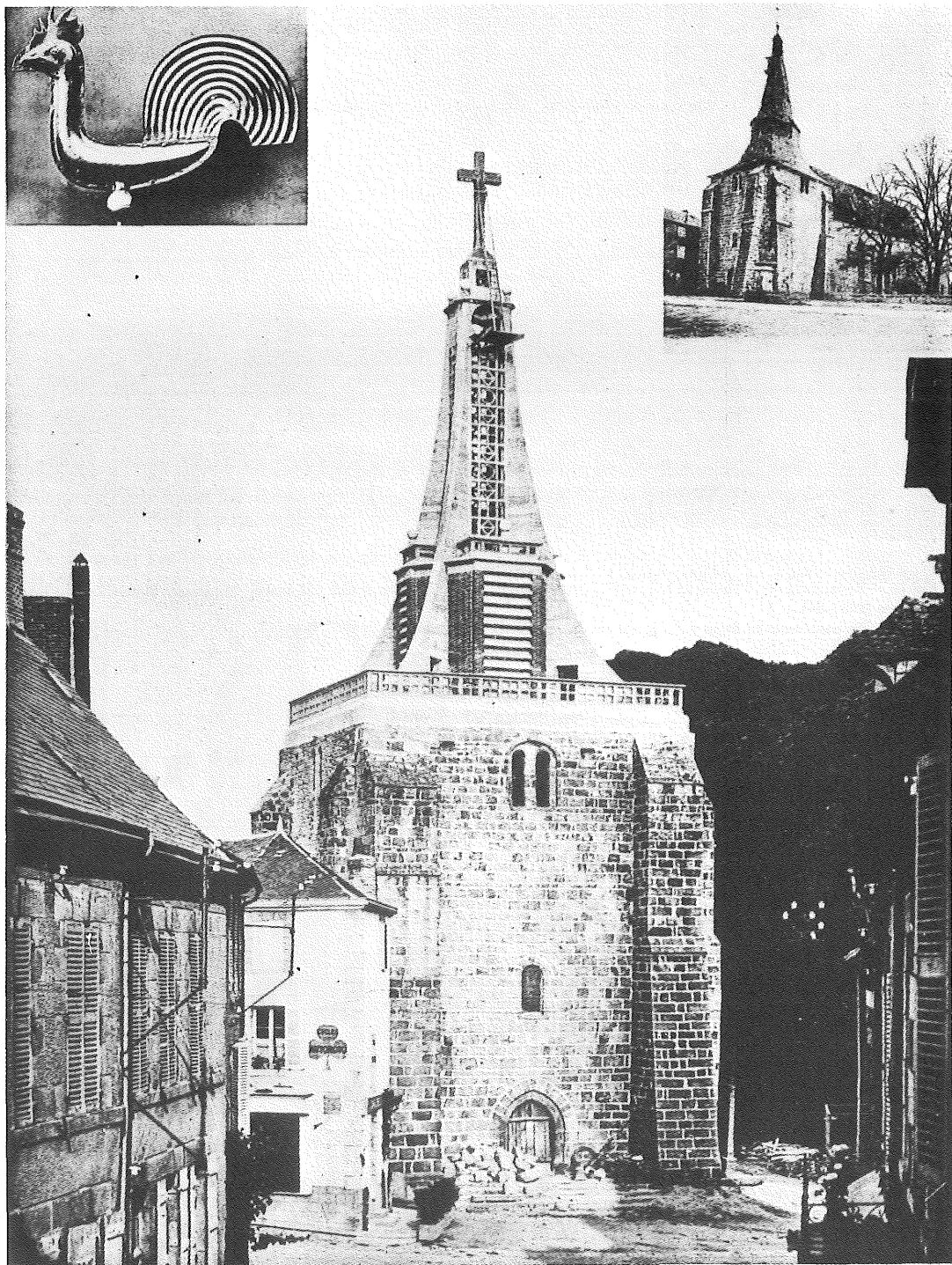


Fig. 18.—Reconstrucción analógica de la flecha de Saint-Vaury. Arquitecto, Auguste Perret.

Bibliografia

- Annoni, Ambrogio: *Scienza ed Arte del restauro architettonico*, Milán, 1946.
- Arranz Arranz, J.: *La Catedral del Burgo de Osma*, Burgo de Osma, 1981.
- Aymonino, Carlo: *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, Venecia, 1965.
- Aymonino, Carlo: *Lo studio dei fenomeni urbani*, en *La città di Padova*, Roma, 1973.
- Aymonino, C. y Panella, R.: *Un progetto per il centro storico*, Roma, 1983.
- Bassegoda, Juan: *Restauración de monumentos barceloneses durante el siglo XIX*, en el Bol. de la R. A. de Bellas Artes de Sevilla, 1979.
- Boito Camilo: *I nostri vecchi monumenti*, en *Nueva Antologia*, vol. 87, 1886.
- Boito, Camilo: *I restauratori*, Florencia, 1884.
- Boito, Camilo: *Ordine del Giorno sul restauro: Criteri di intervento nel restauro dei Monumenti*, En Convegno Nazionale degli Igegneri ed Architetti Italiani, Roma, 1883.
- Boito, Camilo: *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milán, 1883.
- Boito, Camilo: *Sulle antichità e Belle Arti*, en *Nuova Antologia*, 1889.
- Bonet Correa, A.: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966.
- Bonet Correa, A.: *Morfología y ciudad. Urbanismo y Arquitectura durante el antiguo régimen en España*, Barcelona, 1978.
- Bonet Correa, A.: *Utopía y realidad en la Arquitectura*, en el Catálogo de la Exposición sobre Domenico Scarlatti en España, Museo Municipal, Madrid, 1985.
- Bonfanti, Ezio: *Architettura per i centri storici*, en la rev. Edilizia Popolare 110, 1973.
- Bonfanti, Ezio y Porta, Marco: *Città, Museo e Architettura. Il grupo B.B.P.R. nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Florencia, 1973.
- Borsi, Franco: *Leon Battista Alberti. L'Opera completa*, Milán, 1980.
- Brandi, Césare: *Restauro. Concetto del restauro*, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Milán, 1972.
- Brandi, Césare: *Struttura e Architettura*, Turín, 1967.
- Brandi, Césare: *Teoria del Restauro*, Roma, 1963.
- Braunfels, Wolfgang: *Monasteries of Western Europe. The Architecture of de orders*, Princeton, 1980.
- Capitel, Antón: *El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica*, en la Rev. Arquitectura, Madrid, 5/1983.
- Capitel, Antón: *Inmueble monumental y forma urbana*, en el Catálogo de la Exposición Cincuenta años de protección del Patrimonio Histórico Artístico, 1933-1983, Madrid, 1983.
- Capitel, Antón: *La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la Mezquita*, en la Rev. Arquitectura, Madrid, 5/1985.
- Capitel, Antón: *La continuación de lo antiguo*, en el libro *Proyectos de rehabilitación*, M.O.P.U., Madrid, 1885.
- Capitel, Antón: *La Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat en la calle de San Bernardo de Madrid. Problemas derivados de la configuración no homogénea de su fachada*, en la Rev. Arquitectura, Madrid, 5/1982.
- Capitel, Antón: *Madrid como centro de influencia arquitectónica. Apuntes para un esbozo histórico*, en la Rev. Común, Bilbao, 3/1979.
- Carbonara, Giovanni: *La reintegrazione dell'immagine*, Roma, 1976.
- Castejón, Rafael: *La Mezquita Aljama de Córdoba*, León, 1980.
- Carta de Atenas, 1933.
- Carta del Restauro, Roma, 1931.

- Carta del Restauro, Roma, 1972.
- Carta di Venezia, Venecia, 1964.
- Cervera Vera, L.: *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, 1972.
- Ceschi, Carlo: *Teoria e Storia del Restauro*, Roma, 1970.
- Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago de Compostela*, León, 1981.
- Champigneulle, Bernard: *Perret*, París, 1959.
- Chueca Goitia, F.: *Arquitectura del siglo XVI (XI Ars Hispaniae)*, Madrid, 1953.
- Chueca Goitia, F.: *Historia de la Arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, 1965.
- Chueca Goitia, F.: *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, 1947.
- Chueca Goitia, F.: *La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma*, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 88/1949.
- Chueca Goitia, F. y Miguel González, C. de: *La vida y la obra del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.
- Conant, Kenneth J.: *Arquitectura Románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983. (Cambridge, Mass., 1926).
- Croce, Benedetto: *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari, 1946.
- Debenedetti, Elisa: *Valadier. Diario Architettonico*, Roma, 1979.
- El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1983.
- Fanelli, Giovanni: *Architettura moderna in Olanda*, Florencia, 1968.
- Fratlicelli, Vanna: *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Roma, 1982.
- Funzione e senso, Architettura- casa-città. Olanda 1870-1940*, Catálogo de la Exposición, Milán, 1979.
- Gambirasio, G. y Minardi, B.: *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Milán, 1982.
- Geretsegger, H. y Peintner, M.: *Otto Wagner, 1841-1918*, Salzburgo, 1964.
- Giovannoni, Gustavo: *I restauri dei monumenti e il recente congresso storico*, Roma, 1903.
- Giovannoni, Gustavo: *Il restauro dei monumenti*, en *Atti del I Convegno degli Ispetori Onorari*, Roma, 1912.
- Giovannoni, Gustavo: *Questioni di Architettura nella storia e nella vita*, Roma, 1925.
- Giovannoni, Gustavo: *Voz Restauro en la Enciclopedia Italiana*, Roma, 1936.
- Giovannoni, Gustavo: *Restauro dei monumenti e urbanistica*, en *Palladio*, 2-3/1943.
- Givannoni, Gustavo: *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turín, 1931.
- Giuseppe Samoná, 1923-1975. *Cinquant' anni di architettura*, Catálogo de la Exposición, Roma, 1975.
- Golvin, Lucien. *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, T. 4: *L'Art Hispano-Musulmán*, París, 1979.
- Gómez Moreno, M.: *Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe (III Ars Hispaniae)*, Madrid, 1951.
- Gómez Moreno, M.: *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941.
- Grabar, Oleg: *La formación del Arte Islámico*, Madrid, 1979 (Yale, 1973).
- Grassi, Giorgio: *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Ed. cast.: Barcelona, 1979.
- Grassi, Giorgio: *La construcción lógica de la Arquitectura*, Barcelona, 1973 (Padova, 1967).
- Hautecoeur, Louis: *Histoire de l'Architecture classique en France*, París, 1955.
- Hernández Gil, D.: *Datos históricos sobre la restauración de monumentos en el Catálogo de la Exposición Cincuenta años de protección del Patrimonio Histórico Artístico, 1933-1983*, Madrid, 1983.
- Kahn, Louis I.: *Forma y diseño*, Buenos Aires, 1969.
- Kubler, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. (XIV Ars Hispaniae)* Madrid, 1957.
- Il razionalismo e l'Architettura in Italia durante il fascismo*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1976.
- Insolera, Italo y Penego, Francesco: *Archeologia e città. Storia Moderna de i Fori di Roma*, Roma-Bari, 1983.
- Insolera, Italo: *Roma*, Roma-Bari, 1980.
- Jamot, Paul: *A. G. Perret et l'architecture du Be'ton Armé*, París y Bruselas, 1927.
- Jiménez Martín, A. y Almagro Gorbea, A.: *La Giralda*, Madrid, 1985.
- Juan de Villanueva, arquitecto*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1982.
- Lampérez, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, 1922.
- Lampérez, Vicente: *Historia de la Arquitectura cristiana*, Madrid, 1935.
- Lampérez, Vicente: *La Catedral de Cuenca*, en *La Ilustración Española y Americana*, 8-10/1900.
- Lampérez, Vicente: *La fachada principal de la Catedral de Cuenca*, en la *Rev. Arquitectura y Construcción*, 1911.
- Lampérez, Vicente: *la Restauración de Monumentos. Teorías y aplicaciones*, en *Asociación Española para el progreso de las Ciencias*, Madrid, 1913.
- Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc*, Catálogo de la Exposición, Florencia, 1980.
- Leon, Paul: *La vie des monuments français: destruction, restauration*, París, 1951.
- Leon, Paul: *Les Monuments historiques. Conservation. Restauration*, París, 1917.
- López Alsina, F.: *Compostelle, Ville de Saint Jacques*, en el Catálogo de Europalia 85 sobre *El Camino de Santiago*.
- Marconi, Paolo: *Storia, tecnica e creatività nelle nuove teorie del restauro architettonico*, en *Il restauro della Zisa a Palermo*, Palermo, 1982.

- Marconi, Paolo: *Giuseppe Valadier*, Roma, 1964.
- Menéndez-Pidal y A., L.: *El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos*, Madrid, 1956.
- Molina Campuzano, M.: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1960.
- Moneo, Rafael y Solá-Morales, Ignasi: *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, Barcelona, 1975.
- Moneo, Rafael: *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba*, en la Rev. *Arquitectura*, Madrid, 5/1985.
- Moya Blanco, L.: *La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición de la Mezquita de Córdoba*, en la Rev. *Arquitectura*, 168/1972.
- Muratori, Saverio, Número dedicado a S. M., en la Rev. *Storia-Architettura*, Roma, 1984.
- Muratori, Saverio: *Studi per una operante Storia urbana di Venezia*, Roma, 1960.
- Muratori, Saverio: *Studi per una operante Storia urbana di Roma*, Roma, 1963.
- Navascués Palacio, P.: *Arquitectura del siglo XIX; Las fachadas de la Catedral de León*, en la Rev. *Estudios Pro Arte*, Barcelona, 1977.
- Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.
- Navascués Palacio, P. (ed.): *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1974.
- Ottesen Garrigan, K.: *Ruskin on Architecture. His thought and influence*, Madison, 1973.
- Pane, Roberto: *Architettura e Restauro*, Venecia, 1959.
- Pane, Roberto: *Città antiche ed edilizia nuova*, Nápoles, 1959.
- Pane, Roberto: *Principios de Teoría de la Restauración*, Caracas, 1967.
- Pugin, A. W.: *An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England*, Londres, 1843.
- Quatremère de Quincy: *De L'imitation*, París, 1823.
- Ray, Stefano: *Raffaello architetto*, Roma, 1974.
- Reau, Louis: *Les monuments détruits de l'Art Français*, París, 1959.
- Reese, Thomas F.: *The Architecture of Ventura Rodriguez*, N. Y., 1976.
- Ridolfi, Mario (*Architettura di Mario Ridolfi*, 1 y 2), en la Rev. *Controspazio*, 1-3/1974.
- Riegl, Alois: *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid, 1987. (Viena y Leipzig, 1903).
- Rogers, Ernesto N.: *Editoriali di Architettura*, Turín, 1968.
- Rogers, Ernesto N.: *Experiencia de la Arquitectura*, Buenos Aires, 1965, (Milán, 1958).
- Rosenthal, Earl E.: *The Palace of Charles V in Granada*, New Jersey, 1985.
- Rossi, Aldo: *L'Architettura della città*, Padova, 1966.
- Rossi, Aldo: *Scritti scelti sull'architettura e la città*, 1956-72, Roma, 1975.
- Ruiz Cabrero, G.: *Dieciséis proyectos de Velázquez Bosco. La Mezquita-Catedral de Córdoba*, en la Rev. *Arquitectura*, Madrid, 5/1985.
- Ruskin, John: *The seven Lamps of Architecture*, Londres, 1848.
- Ruskin, John: *The Stones of Venice*, Londres, 1852.
- Ruskin, John: *The Crown of wild olive*, Londres, 1866.
- Samoná, Alberto: *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Roma, 1981.
- Scott, Geoffrey: *Arquitectura del humanismo*, Barcelona, 1970. (Londres, 1914).
- Solá-Morales, Ignasi: *Dal contrasto all'analogia*, en Seminario de Protección del Patrimonio Arquitectónico, Barcelona, 1985.
- Solá-Morales, Ignasi: *Teorías de la intervención arquitectónica*, en la Rev. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, 155/1982.
- Solá-Morales, Ignasi: V.: Moneo, Rafael y Soria, M. y Kubler, G.: *Art and Architecture in Spain and Portugal*, Londres, 1858.
- Spagnesi, Gianfranco, y otros: *Storia e restauro dell'architettura. Proposte di metodo*, Roma, 1984.
- Tafari, Manfredo: *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, 1978 (1969).
- Tafari, Manfredo: *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milán, 1964.
- Tagliaventi, Ivo: *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revival*, Bolonia, 1976.
- Tarragó, Salvador: *las Matrisokhas de Santiago*, en la Rev. *Obradoiro*, Santiago, 0/1978.
- Torres Balbás, L.: *Arquitectura gótica (VII Ars Hispaniae)*, Madrid, 1952.
- Torres Balbás, L.: *Arte Califal (V Historia de España)*, Madrid, 1957.
- Torres Balbás, L.: *El aislamiento de nuestras catedrales*, en la Rev. *Arquitectura*, Madrid, II/1918.
- Torres Balbás, L.: *La Alhambra y el Generife de Granada*, Madrid, 1953.
- Torres Balbás, L.: *La Mezquita de Córdoba y las ruinas de Medina Al-Zahara*, Madrid, 1952.
- Torres Balbás, L.: *La reparación de los monumentos antiguos en España*, en la Rev. *Arquitectura*, Madrid, XV/1933.
- Torres Balbás, L.: *La restauración de los monumentos antiguos*, en la Rev. *Arquitectura*, Madrid, I/1918.
- Torres Balbás, L.: *La utilización de los monumentos antiguos*, en la Rev. *Arquitectura*, III/1920.
- Veinte años de restauración monumental de España*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1958.
- Viollet-le-duc, Eugène: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XIe au XVIe S.*, París, 1854-68. T. VIII. Voz: *Restauration*.
- Viollet-le-Duc, Eugène: *Entretiens sur l'Architecture*, París, 1863.

- Viollet-le- Duc, Eugène: *Histoire d' un Hôtel de Ville et d' une Catedrale*, Paris, 1878.
- V. V. A. A.: *Bologna Centro Storico*, Bologna, 1970.
- V. V. A. A.: *Conservazione. Falso restauro*, en la *Storia dell' arte Italiana*, Turin, 1981.
- V. V. A. A.: *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1985.
- V. V. A. A.: *Il restauro architettonico dei monumenti del 1944 al 1968*, Catálogo de la Exposición, Florencia, 1968.
- V. V. A. A.: *L'intervento publico nei centri storici*, Roma, 1973.
- V. V. A. A.: *Roma; continuità dell' antico. I fori Imperiali nell progetto della città*, Milán, 1981.
- V. V. A. A.: *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanística, beni artistici e politica culturale*, Roma, 1983.
- Witthower, Rudolf.: *Gothic versus classic. Architectural Projects in Seventeenth Century in Italy*, New York, 1974.
- Wrede, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, M.I.T., 1980.